LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Organisation Internationale de la R.I.M.

82, RUE CHARLES DE GROUX. BRUXELLES. PHONE : 34.33.31.

A. Représentants Généraux et Correspondants :

EUROPE :

ALLEMAGNE : Rudolstädstrasse, 2, BERLIN - WILMERSDORF.

ANGLETERRE : 21 cresswell Pl. LONDON S.W.10.

Édimbourg : M. William SAUNDERS, 15, Morningside Grove, EDINBURGH.

Manchester et Lancashire : M. Norman MOORECROFT, 218 Deane Road, BOLTON

AUTRICHE : KONCERTDIREKTION Sig. M. ROSNER, Gerlg.3, VIENNE.

BELGIQUE : **Délégués à la Propagande**

Bruxelles : M. René BOSQUET, rue Boetendaal, 58, UCCLE.

M. Max COHEN, rue George Lorand 37, IXELLES.

Anvers : Mlle Ryta NÉAMA, Avenue Royale, 10.

Gand : M. Paul STRUYF, rue de Brabant, 27.

Liège : M. Edgard TYSSENS, 21 rue André-Dumont, LIÉGE.

FINLANDE : M. Ilja BUSCH, Norra Hesperiagatan, 13, A, 4, HELSINGFORS.

FRANCE : NICE : M. BARTHÉLÉMY, 68, avenue des Acacias.

HOLLANDE : M. J. RAPHAEL, Geulstraat 20, AMSTERDAM.

Correspondant : M. Johan FRANCO, Molenweg, 30, AMSTELVEEN.

HONGRIE : KONZERT-DIREKTION. 23 Vaci ucca. BUDAPEST IV.

ITALIE : ROME, Casa Musicale A. DE SANCTIS, Corso Umberto.

PALESTINE : Dr. Peter GRADENWITZ, 35, Boulev. Nordau, TEL-AVIV.

POLOGNE. **Varsovie** : Ignace ROSENBAUM, rue Mokotowska, 59/25, VARSOVIE.

PORTUGAL : Prof. Eduardo LIBORIO, Avenida da Liberdade, 190, LISBONNE.

ROUMANIE : M. Romeo ALEXANDRESCO, 87, rue Aurel Vlaicou, BUCAREST.

SUÈDE : Radsmanngatan, 82, STOCKHOLM.

SUISSE. **Suisse romande** : FOETISCH FRERES, Caroline, 5. LAUSANNE.

Bâle : Dr. Willi REICH, Riehenring, 11, BALE.

Genève : Éditions HENN, 4 rue de Hesse, GENÈVE.

TCHÉCOSLOVAQUIE : M. MIKOTA, Besedni, 3, PRAGUE III.

ÉTATS-UNIS :

Delegate for U. S. A. : Mme Françoise DONY, Dr Phil., Assist. at the Brussels University.

General Representative and Business Manager : M. SCOTT GOLDTHWAITE, Associate Professor, University of Missouri, 1175 Chapelstreet, NEW HAVEN. (Connecticut).

BRESIL : Mlle Lisa M. PEPPERCORN, Caixa Postal, RIO DE JANEIRO.

CALIFORNIE : M. Alfred V. FRANKENSTEIN, (*San Francisco Chronicle*), Fifth and Mission Streets, SAN FRANCISCO.

COLOMBIE : Prof. Emirto DE LIMA à BARANQUILLA (Colombie).

B. Publicité :

BELGIQUE : Office Technique de Publicité 40, rue de l'Écuyer, BRUXELLES.

FRANCE : M. E. LAVARDE, 6, Place de la Madeleine, PARIS.

M. Henri de MEYENBOURG, 30, Avenue de Verdun, Sceaux (Seine).

C. Services Financiers :

BRUXELLES :	C. Ch. Postal : 280.30. (M. Dotremont, ès-q.)
	Caisse générale de Reports id.
PARIS :	Société Générale (Dt Étranger). Boulevard Hausmann, 29.
BERLIN :	Commerz und Privat Bank A.G., Depositenkasse C Berlin 8, Unter den Linden 19 (Dr. Stege).

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

VOL. I. N° 3. JUILLET-SEPTEMBRE 1938.

SOMMAIRE

SOMMAIRE (suite)

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Tome I. N° III. Juillet-Août 1938.

EDITORIAL

HUMANISME ET MUSIQUE

par René Dumesnil

On n'a jamais tant qu'aujourd'hui « consommé » de musique, sous toutes ses formes. Mais la musique, finalement, en tire-t-elle un profit véritable? La question a été souvent posée. On ne la poserait pas si la réponse ne restait douteuse.

Le problème, en effet, n'est pas simple ; il n'en est même guère qui soient plus compliqués. Il y a non seulement le « consommateur » et le producteur ; mais la musique est un art de durée, qui s'inscrit dans le temps et non dans l'espace, et qui, pour être traduit de manière sensible, exige de nombreux intermédiaires dont le rôle s'interpose entre la pensée créatrice du compositeur et l'esprit de l'auditeur. En outre, si la pensée du poète fixée par l'imprimerie peut être répandue indéfiniment dans l'espace et se conserver dans le temps, toujours prête à se livrer à qui sait lire, il n'en est plus du tout de même de la musique. Non seulement une partition demande pour être comprise l'étude du solfège et de l'harmonie — c'est-à-dire des connaissances qui ne sont pas aussi généralement répandues que la lecture des caractères d'imprimerie, — mais encore sût-on lire parfaitement la musique et fût-on capable d'entendre avec les yeux, comme il arrive à quelques rares initiés,

cette perception demeure sujette à graves erreurs. Chacun sait qu'il y a des musiques qui « sonnent » fort bien à l'orchestre et qui ne livrent nullement à la lecture le plaisir qu'elles réservent à l'audition. Telle page de Berlioz peut être citée en exemple, tandis qu'au contraire certaines musiques donnent au lecteur cette satisfaction pareille au plaisir du mathématicien, et laissent l'auditeur insensible, si ce n'est même dépité. D'où cette différence, parfois ce divorce, ou tout au moins cette absence de rapports pouvant exister entre la formation et la culture du goût musical, et l'acquisition de la technique.

Il faut bien le dire : cet accroissement de la « consommation » musicale (pour parler comme les économistes) est un phénomène sans lien avec le goût et la culture.

Combien d'hommes, aujourd'hui, redoutent le silence à l'égal d'un fléau et, comme s'il leur fallait à tout prix étouffer des voix intérieures inopportunes, fuient désespérément toute occasion de se recueillir ? Demeurer seul avec soi-même est insupportable à la plupart des gens de toutes conditions et de tout âge, mais surtout aux jeunes. L'humanité veut ignorer le plaisir si simple de la pensée, la flânerie aussi bien que la méditation, et « faire oraison », comme disait Renan, est un acte qui ne trouve plus place dans l'agitation quotidienne. La vie moderne, si remplie et si vide, s'emploie même à rendre impossible ce repliement sur soi-même, pourtant nécessaire ; elle impose plaisirs et distractions, et qui prétend se recueillir passe pour incivil. Or, les inventions qui ont permis de mettre la musique « en conserve » ou de la répandre à travers l'espace d'un continent à l'autre, ont été tout aussitôt mises à profit par les ennemis du silence.

Ils ne se sont pas montrés fort exigeants. Comment eussent-ils pu l'être ? Ils ne demandaient à la musique que de combler le vide de leur ennui, de les soustraire à cette insupportable solitude. Entendre quelque chose, la voix d'un comique ou les éclats du jazz, peu importe. On écoute à peine ; la musique n'est ici qu'un accompagnement lointain ; elle apporte l'illusion d'une présence humaine à qui ne peut consentir à rester sans compagnon. Mais tandis que tourne le disque ou que fonctionne l'appareil de T. S. F., on par-

court les journaux ou on feuillette les revues illustrées. Survient-il un visiteur? On cause sans même prendre la peine d'interrompre l'audition. Je n'exagère point: il suffit de passer le soir au long des rues naguère silencieuses, quand, l'été venu, les gens prennent le frais devant les maisons: dix appareils de T.S.F. mêlent drames wagnériens et conférences, fantaisies comiques et symphonies. Hausse-t-on la voix? On amplifie aussitôt la sonorité de l'appareil et tout se passe comme s'il était impossible d'échanger des répliques sans ce « fonds » sonore, privé cependant de tout rapport avec les propos des gens. Rien ne montre mieux la différence du sens des deux mots : entendre et écouter. Ces gens ont besoin d'entendre quelque chose ; la musique est devenue une nécessité pour eux ; mais ils ne l'écoutent pas et ils demeurent insensibles à sa qualité.

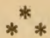


On dit parfois que si l'on développe et si l'on perfectionne l'enseignement de la musique dans les écoles, on élèvera tout aussitôt le goût du public. Il n'est certes pas indifférent de faire à la musique une grande place dans l'enseignement. Mais il faut craindre que, les programmes étant encombrés de « matières » innombrables, cette place demeure fort réduite ; et la musique n'est pas un art dont il suffise d'avoir une teinture, comme on dit, pour en tirer un profit certain. Ce qui importe beaucoup plus que de faire ânonner le solfège à des écoliers, c'est de développer leur goût, c'est de ne leur proposer comme exemples musicaux et comme chants récréatifs que des textes anciens ou modernes qui, tout en étant très simples, soient de véritables oeuvres d'art.

On n'est que trop enclin aussi, parmi les non-musiciens, à croire que la « bonne musique » est fatalement de la musique sévère, disons le mot, de la musique ennuyeuse. Il faut déraciner ce préjugé, le combattre au moyen d'exemples empruntés aux maîtres comme les madrigalistes de la Renaissance, comme Mozart, comme tant de modernes qui se sont appliqués avec succès à réhabiliter la musique gaie et à montrer que la musique populaire

pouvait garder sa dignité d'antan et ne point cesser pour cela de sourire ou de rire.

Le grand malheur est que, depuis plus d'un siècle, la musique ait perdu dans presque tous les pays, la place qu'elle occupait autrefois dans la pédagogie : Rabelais, quand il s'agit de l'éducation de Gargantua, fait à la musique même place qu'aux mathématiques, et Ponocrates veut que son élève « s'esbaudisse à chanter musicalement sus un thème, à plaisir de gorge », et soit capable de tenir sa partie dans un choeur à quatre ou cinq voix. Propos de rêveur ? Non : exact reflet de la pédagogie d'une époque où poètes et musiciens ne séparaient pas deux arts jumeaux et où tout homme qui sortait de l'école était capable de chanter en s'accompagnant sur le luth ou de prendre part à l'exécution d'un choeur. On n'imagine point les vers, mesurés à l'antique de Baïf, sans la musique de Claude Lejeune, et lorsque Ronsard écrit pour Hélène : « Direz, chantant *mes vers, en vous esmerveillant » — c'est bien que ces vers étaient exactement chantés sur la musique de ses amis Anthoine de Bertrand, Claude Goudimel, Roland de Lassus. Comme l'a très bien vu Pierre de Nolhac, les mots de luth et de lyre qui reviennent si souvent dans les écrits de la Pleïade n'ont pas comme de nos jours une valeur de pur symbole, mais un sens tout à fait littéral. Et Ronsard écrit que « la lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste prix de leur gravité ». Le poète compose ses odes pour les musiciens avec un e rigoureuse symétrie de strophes, chacune pouvant s'adapter à l'air choisi et, la plupart du temps, il est assez musicien lui-même pour savoir accompagner « de son pouce » son propre texte* (1). *Henri Cochin a montré de même dans la préface à sa traduction de* La Vita Nuova *que Dante et Pétrarque avaient conçu eux aussi leurs poèmes vulgaires avec l'indispensable accompagnement de la musique.*



L'âge classique a séparé les deux arts, unis depuis les temps antiques.

(1) Pierre de Nolhac : *Ronsard et l'Humanisme*, p. 31 (Paris, Champion, 1921).

Plus tard, la musique déchue est tombée, pour les pédagogues, au rang inférieur. Elle n'a plus été qu'un « art d'agrément ». On l'a enseignée aux demoiselles comme la tapisserie, l'aquarelle ou l'équitation. Les jeunes hommes n'en eurent même pas autant, et il fut de bon ton parmi leurs maîtres de mépriser un peu l'art sonore — « le plus cher de tous les bruits ». Tel qui eût rougi de reconnaître qu'il demeurait insensible devant un Léonard ou un Raphaël, avouait sans embarras n'éprouver aucun plaisir à l'audition d'un chef-d'oeuvre de Bach ou de Mozart et bâillait d'ennui à l'Opéra, à moins que n'y chantât quelque illustre prima donna. *Liszt — après Mozart — fut pour ses contemporains un virtuose beaucoup plus qu'un compositeur. L'âge du* bel canto *n'est pas précisément l'âge d'or de la musique. Il n'est alors de musique qu'au théâtre, et il faut les efforts entêtés du petit groupe de la Société Nationale pour rendre à la musique de chambre et à la symphonie l'importance qu'elles ont perdue. Il faut aussi le courage d'un Pasdeloup, d'un Édouard Colonne et d'un Charles Lamoureux pour former un public capable de comprendre les grandes oeuvres du passé en même temps que les productions d'un Lalo, d'un Saint-Saëns, d'un César Franck ou d'un Bizet. Mais on garde rigueur à Chabrier de ses dons naturels d'humour et de gaieté, et on n'admet pas encore qu'un grand, qu'un très grand musicien puisse rire en musique, comme Shakespeare et Molière, cependant, ont su rire au théâtre.*

Le snobisme a tenu son rôle, aussi, dans cette affaire ; rôle complexe, tour à tour bienfaisant et néfaste, et finalement exécrable si l'on fait la balance des profits et des pertes qui lui sont imputables. Il est certes excellent que les snobs préparent quelquefois la voie et forcent le passage ; mais à condition que la voie ne mène pas au fond de quelque impasse. Il est excellent que la publicité — cette forme moderne de la Renommée aux cent bouches — batte la grosse caisse au seuil des salles de concert ; mais à condition que l'on y fasse de bonne musique, et que toute la recette n'aille pas aux médiocres, à ceux qui savent le mieux flatter la foule, servir les caprices de la mode, tandis que les plus originaux et les plus sincères ne peuvent se faire jouer et ne réussissent pas toujours à faire graver leurs partitions. Et

puis encore, comment n'être pas choqué bien souvent par l'indifférence que les snobs manifestent envers l'oeuvre, alors qu'ils n'ont d'attention que pour l'exécutant? On s'est beaucoup moqué des abonnés qui n'arrivaient à l'Opéra qu'au moment précis du ballet. Que dire de ces gens qui osent quitter ostensiblement une salle de concert dès que le virtuose quitte lui-même l'estrade, et sans plus se soucier du reste du programme?

Le remède à tout cela?

On a compté sur la radiodiffusion ; on n'a pas eu tort. Mais ce n'est qu'un moyen entre plusieurs autres, et ce n'est pas un moyen suffisant pour assurer à la musique la place qui lui revient de droit dans la vie de l'esprit, la place qu'elle eut autrefois.

Ce qui importe, c'est de la replacer précisément auprès des autres modes d'expression de la pensée dont l'ensemble est commodément désigné par le mot humanisme, *avec un sens un peu plus étendu que ne lui donnèrent les hommes de la Renaissance. Ce qui importe, c'est de lui rendre cette dignité qu'elle n'a certes jamais perdue, mais que tant de gens, en la rabaissant au rang d'amusement frivole et d' « art d'agrément », lui contestent. Car la musique possède une valeur sociale et peut jouer un rôle éducateur de premier ordre, et nul ne peut douter qu'elle soit propre à nourrir l'esprit comme les lettres et à élever les sentiments.*

L'essentiel, c'est la formation du goût. On prend grand soin dans les établissements d'éducation de former le goût littéraire et on ne se soucie guère de former le goût musical. Jusqu'en ces dernières années, en France, on pouvait parvenir aux plus hauts grades universitaires sans rien savoir de Bach, de Mozart, de Wagner, si ce n'est qu'ils vécurent, et qu'ils tinrent dans la vie de leur temps un rôle considérable. Mais de leurs ouvrages, mais de leur art, mais de l'enrichissement qu'ils ont apporté au patrimoine humain, il était permis de tout ignorer, alors qu'un candidat risquait l'échec en montrant pareille ignorance des oeuvres de Corneille, de Racine ou de Voltaire. Sans doute la difficulté de faire entendre et comprendre les ouvrages des musiciens et la facilité de faire lire les ouvrages des écrivains suffisaient-elles à expliquer cette différence, ces degrés dans la hiérarchie des

matières pédagogiques. Mais elles ne les justifiaient pas ; et aujourd'hui, grâce à l'enregistrement de la musique, grâce à la diffusion des concerts par les ondes, la musique doit reprendre son rang dans l'humanisme.

Il ne semble pas douteux qu'une Passion *de Bach ou qu'une* Symphonie *de Mozart aient le pouvoir d'éveiller chez les jeunes auditeurs les sentiments que les poèmes et les plus belles pages des grands écrivains y font naître. Il est même certain que l'éducation du goût musical, grâce sans doute à l'universalité de l'art sonore, offre moins de difficultés que l'éducation du goût littéraire. Il faut de longs efforts pour lire Homère et Virgile ; il suffit le plus souvent de s'abandonner à Beethoven et à Chopin pour deviner à peu près le sens d'une* Sonate *ou d'un* Nocturne. *Mais cette éducation du goût, indispensable à tout homme cultivé, n'est-elle pas plus nécessaire encore à ceux qui vont devenir des exécutants ou qui, à quelque titre que ce soit, vont se charger d'un rôle d'intermédiaire entre les compositeurs et les auditeurs ? Or combien de ceux-là ont pourtant su retenir de l'enseignement technique ce qu'ils en devaient apprendre et n'ont pas été mis à même de comprendre ce qu'ils jouent, d'en saisir l'essentielle beauté...*

René Dumesnil.

LE CAS SCHOENBERG

par Paul Collaer.

La mort de Maurice Ravel vient de clore une grande époque de création musicale. Tous les compositeurs français dont le génie ou le très grand talent s'était affirmé avant la guerre ont disparu. Debussy, Fauré, de Séverac, d'Indy, Satie, Dukas, Roussel, Ravel. Tous, ils furent de très grands musiciens. Leur œuvre, considérable et d'une incroyable diversité, fut écrite entre 1887 et 1937. Ce demi-siècle de musique française, plus il s'éloigne de nous, plus il grandit. Pas une des pages écrites par ces musiciens ne nous laisse indifférents.

Ce demi-siècle de musique est placé sous le signe de la perfection. La pensée et l'art y ont atteint un point très élevé et ont pu s'y maintenir pendant longtemps dans le calme et l'équilibre. Un inestimable trésor a été légué à l'humanité. — Tournons la page : voici les temps nouveaux. — C'est vers 1910 que l'on aperçoit les signes précurseurs de la déroute des idées que l'on se faisait du monde en général et de l'art en particulier. On put croire un instant en 1919 ou 1920 que le changement des valeurs matérielles et spirituelles, le renouvellement des critères étaient accomplis, et que nous étions mûrs pour créer un ordre nouveau. Nous nous rendons compte aujourd'hui que cette première bourrasque n'était que le début d'une sorte de refonte du monde entier, refonte qui se fait actuellement dans le désordre et la panique, et dont les étapes semblent devoir être jalonnées de catastrophes. Les rares tentatives de construction que l'on entreprend sont balayées par des avalanches de décombres provenant de la démolition de l'ordre existant. La confusion est à son comble. Il suffit de suivre attentivement les évènements pour comprendre que nous vivons à une époque de décadence et de barbarie. Mais la vie continue, et il y a encore, malgré l'ambiance défavorable, des gens qui regardent et visent très haut : ceux qui s'occupent des choses de l'esprit, artistes, savants, penseurs. Pourtant chacun de ceux-ci s'est retiré sous sa tente, car le contact avec la société, avec le public, est devenu pénible, décevant et désespérant.

Que deviennent les musiciens, en cette sombre époque ? Les meilleurs d'entre eux vivent actuellement à l'écart, éloignés de leur pays ou y

vivant sans contact avec la société. Ils écrivent des œuvres que personne ne connaît, que personne ne désire connaître, que personne ne prend la peine de faire connaître. Tout le monde soupçonne que la vie musicale, si intense il y a dix ans à peine, continue à végéter d'une façon souterraine, au milieu de l'indifférence générale. Il régne un malaise dans la conscience du public. On évite de penser à la musique moderne, pour n'avoir pas à se prononcer sur sa valeur. Ce que l'on a vanté il y a dix ans, existe-t-il encore, et vaut-il la peine qu'on l'écoute? Questions qui restent sans réponse, puisque les bases de tout jugement semblent être sapées par l'habitude qu'ont prise les Etats de déclarer ce matin excellent ce qui était condamnable hier soir ou de proscrire aujourd'hui comme pernicieuses les habitudes que l'on avait hier. Il faut pourtant qu'on s'y mette un jour et que l'on essaie tout au moins de voir clair dans la situation actuelle.

Après la génération de musiciens dont nous avons parlé tout à l'heure, une nouvelle génération s'est-elle imposée à l'opinion européenne? Oui, malgré les difficultés, malgré que les œuvres soient en grande partie inédites et qu'on ne les entende que rarement.

Cette génération qui a commencé à se révéler vers 1910, en même temps que naissaient le futurisme de Marinetti et le cubisme des peintres et des sculpteurs, ne comprend plus un ensemble d'artistes appartenant à une nation déterminée, guidée, malgré des différences d'ordre esthétique, par une idée commune, manifestant un esprit de famille.

Ces musiciens éminents sont : Strawinsky, Prokofieff, Russes ; Schoenberg et Alban Berg, Autrichiens ; Satie, Milhaud, Poulenc, Français ; Hindemith, Allemand ; Bartok et Kodaly, Hongrois ; Honegger, Suisse ; de Falla, Espagnol ; Malipiero, Italien. Nous ne parlons pas du français Sauguet : il fait partie de la génération la plus récente, avec les Russes Markevitch et Shostakovitch et l'italien Dallapiccola.

La génération qui nous intéresse est internationale, les tempéraments des compositeurs qui en font partie sont très différents. Ce qu'ils expriment et la façon dont ils le font diffèrent totalement de l'un à l'autre. On ne peut imaginer directions plus dissemblables que celles de Poulenc et Schoenberg, de Strawinsky et Milhaud. Chacun travaille dans son coin, pour soi, et ne se soucie pas de l'œuvre ou de la pensée de son voisin. Des cloisons presqu'étanches les séparent. Pourtant une préoccupation leur est commune, celle du renouvellement de la musique. La musique de Fauré, Debussy, d'Indy ou Dukas ne connaissait pas ce souci. Elle naissait tout simplement comme un fleur merveilleuse, comme la conséquence naturelle de tout ce qui l'avait précédé.

La nouvelle génération est complètement sous le signe du grand retour-

nement, de la débâcle qui emporte le monde. Dès le début, on le comprit, et c'est dans cet esprit que fut accueilli, en 1913, le Sacre du Printemps. Les bases sont détruites : il faut reconstruire la musique. C'est l'idée dominante. Elle n'est d'ailleurs qu'un cas particulier de l'idée générale qui régit toute la vie publique. Mais, par suite de l'isolement où chacun se trouve, chacun essaie de débrouiller le problème à sa manière, suivant sa personnalité et la culture dont il relève. De là provient le manque de cohésion, l'absence de convergence dans les tendances, ce que l'on appelle « l'école ».

Strawinsky, Prokofieff, Milhaud, Poulenc, Honegger, de Falla, sont aujourd'hui des auteurs devenus quasiment populaires en Europe occidentale et en Amérique. Hindemith, Alban Berg et Bartók étaient sur le point de le devenir en Europe centrale et en Amérique lorsqu'ils furent plus ou moins ouvertement accusés de Kultur-Bolchevismus et condamnés au silence. Berg est mort, découragé ; Hindemith se relève, mais leur art s'impose de plus en plus.

Seul Schoenberg n'a jamais été admis par le public. Le cas de ce compositeur est étrange : il est jugé le plus grand musicien contemporain par un cercle très restreint d'admirateurs qui sont tous eux-mêmes des compositeurs ou des instrumentistes de talent : ce qu'on nomme à Vienne les « Schoenberg-kreis ». D'autre part, Schoenberg est le musicien le plus discuté. Les critiques ont examiné le cas Schoenberg depuis vingt-cinq ans, sans arriver à se prononcer sur la valeur de sa musique. De très nombreux interprètes ont étudié cette musique, l'ont jouée et se trouvent incapables de prendre position pour ou contre elle. Le public enfin se montre carrément hostile.

En somme, Schoenberg fait figure d'un être mystérieux, que l'on n'ose approcher, que l'on craint, et qui jouit d'un respect universellement consenti. — On évite de se poser la seule question vraiment importante : faut-il adopter ou rejeter la musique de Schoenberg ? Et, du fait de cette carence de l'opinion générale, la situation de toute la musique contemporaine reste troublée ; car il manque une décision sur cette valeur de comparaison : l'atonalité et le système des douze tons, qui sont la base de l'art schoenbergien.

Aujourd'hui, dans l'intérêt immédiat de la vie musicale, il faut prendre position.

Le désir de renouveler la sensibilité et de le faire en élargissant ou en modifiant le langage musical est un des aspects des préoccupations intellectuelles depuis 1910. Ceux qui ont participé à ce mouvement, et ils sont tous doués et parfaitement sincères, s'y sont pris de deux façons nette-

ment différentes. Les latins et les russes Strawinsky et Prokofieff n'ont jamais songé à détruire les principes existants. Ils se sont attachés à les débarrasser du poids mort des traditions académiques, et à leur rendre la souplesse et la force d'action indispensables à la création d'œuvres vivantes. Hindemith a suivi la même voie.

Schoenberg, et à sa suite, quantité de compositeurs d'Europe centrale, Webern, Krenek, Haba, et d'autres (parmi lesquels Alban Berg est une exception) ont cru que les moyens de mise en œuvre dont dispose le langage musical européen étaient épuisés. Ils ont cru qu'il fallait créer un langage entièrement nouveau, n'ayant plus rien de commun avec ce qui existait jusqu'alors. Le principe dominant de l'art schoenbergien est la suppression de la tonalité.

Rappelons que, dans la musique européenne, depuis le Moyen-Age, la base du langage est une gamme de sept tons. Avec les altérations, cela nous fait douze demi-tons. Ces tons et demi-tons ne sont pas en état d'indifférence les uns vis-à-vis des autres. Ils sont reliés. Ils tirent leur signification de leurs relations, disons de la distance ou intervalle qui les sépare de la note de départ ou fondamentale. Une ligne musicale, la mélodie, est constituée d'un certain nombre de ces notes, groupées de façon à former, par le jeu de leurs intervalles et de leur rythme, un ensemble qui ait par soi-même une signification, une expression et une architecture propres, indépendantes d'un tissu musical sous-jacent. Par exemple la mélodie du Clair de Lune de Fauré est complète en elle-même, son sens est parfait, clair et net, sans accompagnement. L'harmonie et le contrepoint reposent également sur l'observance de ces relations. On obtient de la sorte des dissonances, ou ensembles sonores non équilibrés, qui se résolvent en consonnances ou ensembles dont l'équilibre parfait procure la sensation du repos. Le système tonal est basé sur des alternances de tensions et des détentes mettant en œuvre des éléments dynamiques (les tensions) et des éléments statiques (les points de repos).

Schoenberg, trouvant que le langage musical ainsi conçu est trop limité, crée un nouveau système : celui des douze tons de la gamme européenne, mais indépendants, non reliés par une fonction vis-à-vis d'une note de comparaison, une fondamentale. C'est un système atonal. Les douze notes seront mises à contribution pour former des thèmes. Je ne dis pas des mélodies, notez-le bien, mais bien des thèmes ; différence essentielle, car la mélodie a un sens complet par elle-même, tandis que le thème n'est qu'un prétexte à développements du tissus sous-jacent. Il faudra employer les douze notes pour construire le thème, et ne les y faire figurer qu'unes eule fois. L'ordre dans lequel ils figurent est laissé

au choix du compositeur. De plus, je le répète, il n'y a pas de relation de onze notes envers une note priviligiée. On donnera à ces douze notes des valeurs de durée différente, et l'on évitera d'employer deux fois la même valeur de durée dans le thème. On renonce donc à la tonalité et au rythme, autre élément de référence et de symétrie. Le nombre de combinaisons possible est théoriquement illimité. L'harmonie disparaît, puisqu'il n'y a plus de références, de relations entre les notes. Il y aura bien des accords, mais composés chacun de notes toutes différentes, sans relation intérieure.

Quant au contrepoint, les plus anciens moyens de développement seront employés, les canons, les mouvements contraires, les écrevisses. Ce contrepoint présente d'ailleurs des difficultés de réalisation, car il ne faut pas superposer des notes identiques.

Voici donc une musique entièrement libérée des anciens moyens d'expression. Seuls sont conservés les douze demi-tons de l'octave, mais dépourvus de leur sens ancien. La musique traditionnelle est « polarisée ». La musique de Schoenberg ne l'est plus.

L'on est en général frappé par la monotonie de cette musique, en dépit de sa richesse de couleurs.

Pour l'exécutant, elle présente de l'intérêt à cause des combinaisons mises en œuvre. Mais en vous dévoilant la cause de cet intérêt, je vous en dévoile aussi ce que je ne crains pas de nommer la vanité.

En effet, tout n'est ici qu'intelligence. Nous sommes en face d'un certain nombre de combinaisons, exactement comme on le dirait pour un jeu d'échecs. Tout a été prévu dans cette musique. Tout y est merveilleusement réalisé, comme dans un minutieux travail d'horlogerie. Mais une chose y manque, une seule : l'humanité.

Ces œuvres sont identiques aux tableaux du cubisme intégral. Or, l'intelligence ne peut suffire en art. Elle a toujours été et sera toujours un auxiliaire indispensable. Mais elle n'a pas le droit d'édifier des systèmes abstraits dans le domaine artistique. De telles entreprises sont vouées à l'isolement définitif. Il en est ainsi pour le cubisme intégral. Il en est ainsi pour la musique de Schoenberg. Certes, si nous raisonnons, le système des douze tons est admissible. Il peut donner naissance à des œuvres logiques. Mais n'oublions pas que la musique est un langage. Et les langages sont des moyens de communication entre les hommes. Ils sont, partout et toujours, les véhicules de pensées humaines. Or, la pensée est un enchaînement d'idées. Un langage doit exprimer les relations, sinon il est un jeu de voyelles, de consonnes, de monosyllabes, incompréhensible parce qu'il n'est pas porteur d'un message.

Les thèmes de Schoenberg sont dépourvus de sens, de signification, puisqu'ils renoncent à toutes relations. C'est pourquoi ces thèmes ne seront jamais des mélodies. La mélodie est l'élément humain communicable. Elle est l'idée musicale. Toutes ses notes sont dans un ordre d'intervalles de tensions et de rythmes déterminé, correspondant avec le processus de toute idée humaine : l'interrogation et la solution, l'élan et le repos. Dans la mélodie se trouve l'essentiel de l'œuvre musicale. Car elle se suffit à elle-même. Richesses de l'harmonie et du contrepoint, trouvailles de l'orchestration ne sont là que pour l'éclairer sous des jours différents afin d'en mettre le sens en valeur.

Le thème de Schoenberg est, au point de vue de l'idée, un chaos. Et le chaos est monotone, parce que désordonné. Seul l'ordre est humain et variable.

En pratique, toutes les combinaisons schoenbergiennes de douze tons, quelque variés que soient leurs aspects visuels, ont même valeur au point de vue auditif ; elles sont inertes.

La logique de cet art n'est qu'apparente. Car les gammes (c'est à dire les combinaisons des douze demi-tons qui tiennent compte de leur relations avec la fondamentale) n'ont pas été inventées par la volonté d'un homme.

Elles ont été établies au cours des siècles par les collectivités. Le choix des intervalles et leurs rapports avec l'élément de base ont été fixés intuitivement ; les gammes se sont cristallisées après de longs tâtonnements, lorsque les hommes ont trouvé les rapports convenant le mieux à l'expression de ce qu'ils désiraient communiquer. D'où vient qu'à des cultures différentes correspondent des gammes musicales différentes. Les Chinois, les Grecs, connaissaient avec précision la composition de leurs gammes et ce qu'elles étaient aptes à exprimer.

L'on ne peut se soustraire à l'usage de cet instrument si l'on désire rester en communication avec l'humanité. Dans le Li-Ki des chinois, il est dit qu'une note isolée n'existe pas. Il faut au moins deux sons pour créer la notion de la note. Celle-ci ne prend naissance que par comparaison. Cela est vrai, sous toutes les latitudes et à tous les temps.

Si des compositeurs européens veulent employer des quarts de tons alors que la conscience des peuples européens a jugé les demi-tons suffisants et mieux adaptés à leurs besoins, ils sont libres de le faire. Mais les peuples refuseront de les suivre, et ce sera justice.

Le point de départ de ces tentatives est d'ailleurs faux. Il est inexact de prétendre que le système tonal ne permet plus aux compositeurs de créer des musiques nouvelles, et que l'on étouffe dans le cadre trop étroit du système traditionnel.

Toutes les directions de la musique moderne, en dehors de celle de Schoenberg, le prouvent.

Le système trop rigide du majeur-mineur tel qu'il a été codifié par les académies a été aisément assoupli.

Dès 1916, Ferruccio Busoni, dont on ignore en Belgique les compositions, qui sont de grande valeur, exposa dans « Entwurf einer neuer Aesthetik der Tonkunst » son idée de multiplier le nombre de gammes possibles. En effet, on peut imaginer des gammes de cinq, six tons, telles qu'il en existe depuis des siècles en Orient ou en Hongrie. On peut, dans ces gammes, modifier les emplacements des demi-tons et revenir à une musique modale, telle que la pratiquaient les anciens et telle que la pratiquaient encore beaucoup de peuples. La sensibilité modale, oubliée depuis la Renaissance, retrouve aujourd'hui tout son intérêt. Charles Koechlin la met largement en œuvre dans son immense production, encore presqu'inconnue non seulement du public mais aussi des musiciens.

Citons comme exemple des possibilités d'élargissement et de renouvellement du système tonal l' « Indianisches Tagebuch » de Busoni, entièrement construit sur des gammes nouvelles. Il est entendu que dans ces gammes toutes les notes existent en fonction de la tonique. Il s'agit bien d'une musique tonale, mais différente du système majeur-mineur.

Voyez, dans « Paysages et Marines » de Charles Koechlin, le « Poème Virgilien » : avec les grandes inflexions modales de sa mélodie et ses harmonies si simples, mais dont l'enchaînement est tellement neuf et personnel, je ne vois pas pourquoi cette page ne serait pas moderne, pourquoi elle serait plus académique qu'un morceau d'Anton Webern.

Disons-le nettement : il est plus difficile et plus rare de trouver, d'inventer une mélodie chargée de sens que d'établir un thème dans un système, quel qu'il soit.

Dès l'année 1887, en révolte contre les excès du chromatisme qui devaient fatalement mener à l'atonalité, Erik Satie revendiquait cette primauté de la mélodie nue. Il composait ses Gymnopédies, recherchant la perfection de forme et d'expression de la mélodie au point de composer régulièrement trois ou quatre morceaux sur la même idée avec la même mise en œuvre, mais ne présentant que de très légères différences d'harmonie, de rythme ou de mélodie. Ainsi il espérait que sur les trois pièces, une au moins pourrait bien être parfaite; tellement il est vrai que la beauté tient à un fil. Ces pièces ont un sens tonal nettement perceptible. Mais Satie évite, avec une incroyable délicatesse, les résolutions des dissonances, ne laissant retomber la courbe de tension qu'au tout dernier instant.

Ici encore ce sont l'invention, la richesse du contenu qui nous touchent,

et la nouveauté du langage reste jeune parce qu'elle est subtile et se maintient à la mesure humaine. Fauré, dans ses œuvres de vieillesse, ne renonça pas davantage à la tonalité. Mais il sut en rendre l'usage très neuf et subtil en se basant sur les enharmonies.

Satie, Debussy et Fauré ont su, par l'harmonie, prolonger les tensions en retardant les résolutions. Souvent même, ces résolutions sur l'accord parfait manquent totalement. Elles sont alors sous-entendues. Simplement, la résolution n'est plus exprimée, comme dans une phrase que l'on n'achève pas, mais dont le sens est pourtant net.

Strawinsky, dans les œuvres de sa grande période créatrice, lance pardessus le vide des ellipses encore plus audacieuses. Je songe au final du Sacre où toute la musique, en apparence d'une liberté absolue, est cependant polarisée vers une seule note : le *ré*. Les relations tonales sont ici d'une mobilité extraordinaire. Mais, et ceci est surprenant, plus on s'éloigne de la note polaire, plus la tension s'accroît. Plus nécessaire aussi, se fait sentir la convergence finale de la musique vers cette polaire.

Ainsi donc, plus on s'écarte de la note de base (qu'elle s'appelle fondamentale ou note polaire, peu importe), plus le potentiel de la musique augmente. Nous sommes en possession d'un puissant ressort. Songez maintenant à la disparition de cette note de base, à cette raison d'être ; au lieu du ressort, il vous restera un fil de plomb.

La polytonalité est une autre façon de prolonger les tensions et de les rendre plus fortes. On en trouve déjà des traces dans Ravel et dans Koechlin. C'est Milhaud qui développe à son maximum les possibilités de cette technique. Elle consiste à partir d'une consonnance, mettons l'accord parfait de do majeur. Superposez ensuite à cet accord un autre accord parfait, celui des sol majeur par exemple. Pendant un temps plus ou moins long, ces deux tonalités pourront évoluer simultanément, jusqu'à paraître devenir totalement étrangères l'une à l'autre. Mais à ce moment, la musique en sol majeur rejoint en se résolvant celle en do majeur, dont la puissance paraît décuplée par le fait que cette résolution s'est fait attendre.

Je vais plus loin, et prétends que l'on peut écrire aujourd'hui une musique neuve originale, en n'employant presque que des accords parfaits. Mais il faut, pour y réussir, un don d'invention mélodique d'une rare subtilité. La nouveauté d'une telle musique ne se perçoit que si l'on veut bien écouter attentivement la mélodie qui se développe, afin de ne pas perdre la délicatesse de ses sinuosités. Une telle musique renonce à la couleur, aux sons flûtés, aux sons harmoniques, à des effets d'orchestre. Elle est toute blanche. Une telle musique nous est donnée, dans ses moments heureux, par Henri Sauguet.

Les jeux de l'intelligence pure ont assez duré. La mission de la musique est simple : transmettre aux hommes le fond des aspirations humaines, celles qui ne trouvent pas leur expression par des mots.

Cubisme, surréalisme, musique dans le système des douze tons de Schoenberg, ne s'adressent qu'à l'intelligence. On est libre de dire qu'un langage étranger ne vous intéresse pas et que les idées exprimées par son intermédiaire ne peuvent vous toucher. Toutefois, un Français ne saurait alors ce que sont Confucius et Shakespeare. Il est vrai qu'on peut traduire du chinois ou de l'anglais en français. On ne peut traduire une œuvre de Schoenberg en langage tonal. C'est pourquoi le terme langage musical appliqué à l'atonalité est inexact. L'atonalité est une autre façon d'être du monde sonore, de même que le cubisme intégral est une autre façon d'être du monde des couleurs et des volumes.

Jouons la carte humaine, jouons cœur. Est-ce à dire que l'œuvre de Schoenberg aura été inutile à la musique? Telle n'est pas mon idée. Ses œuvres de jeunesse sont parfaitement intelligibles et communiquables. De plus, Schoenberg a enrichi prodigieusement la palette orchestrale. Ses intentions, absolument pures, l'audace de ses tentatives ont montré que la matière musicale est beaucoup plus élastique et extensible qu'on le croit. Si la plupart de ses œuvres ne me paraissent pas devoir prendre place dans le répertoire des concerts, il n'est pas moins certain que son enseignement et la merveilleuse écriture de ses œuvres ont montré la voie à son disciple Alban Berg, auteur dont l'importance est considérable.

Berg, revenant d'un pas en arrière, a su concilier le rôle traditionnel de la musique avec les principes de liberté de son maître. Il a suffi, pour cela, qu'il choisisse ses thèmes de telle façon que, tout en évitant de la préciser, ils tendent toujours vers une tonalité, qui paraîtrait ou sous-entendue, ou impossible à atteindre. Sa musique se rattache ainsi, éternellement fuyante, à celle de Debussy, mais avec un caractère passionné et exacerbé, qui est précisément dû à cette impossibilité de se fixer, de se reposer.

En corrigeant les idées schoenbergiennes, en les ramenant vers une notion de tonalité qui apparaît comme un but infiniment éloigné, mais but quand même, et ardemment désiré, Alban Berg, a su créer, avec génie, une musique désolée et désespérée, qui restera comme un portrait de cette société qui s'effondre, un portrait de cette génération sans espoir et sans lumière qui, là-bas, au centre de l'Europe, se trouve, ainsi que le dit un d'eux, Ernst Erich Noth, « sur la voie barrée ». *Wozzeck*, et *Lulu* en sont pour nous le témoignage.

Et voici que se précise le drame : eux, avec leur insondable désespoir, et en face : nous, avec notre claire et confiante certitude latine.

PAUL COLLAER.

DU BAROQUE AU CLASSIQUE

ESSAI DE MORPHOLOGIE ET DE TERMINOLOGIE MUSICALE

par Suzanne Clercx

Si la musique n'est pas l'art des descriptions précises, elle excelle aux évocations. Les arts plastiques peuvent montrer, cerner dans un contour, capter dans un volume l'objet qui les préoccupe. La musique ne peut qu'en découvrir l'essence, en diffuser l'impression. Elle en saisit à la fois l'apparence confuse et la substance profonde. Son langage est moins immédiat mais son accent impressionne davantage les sens. Si la forme musicale n'est pas tangible, elle imprime profondément dans l'oreille et dans le souvenir le déroulement de la matière sonore. La pensée n'est pas exprimée directement mais dégagée avec son ambiance sensible.

Aussi, l'évolution des arts plastiques et de la musique est-elle forcément différente. De là, les termes propres aux uns ne semblent pas pouvoir être adaptés à l'autre.

Et cependant. *classique, baroque, romantique,* sont également appliqués aux arts plastiques et à la musique ; ces appellations déterminent même un parallélisme étroit. Le baroque plastique et le baroque musical traduisent le même élan vital ; le romantisme extériorise, de part et d'autre, l'émotion humaine dans un sentiment très vif de la nature ; le classicisme est un épanouissement de la pensée, incarnée dans des formes accomplies.

Mais la succession de ces états révèle des divergences entre les manifestations plastiques et musicales.

Les trois stades reconnus par Focillon constituent l'évolution des arts mais aussi le processus de développement de chaque époque artistique (1). Chacune se cherche dans un *âge expérimental* : la maladresse de la technique détermine une difficulté d'expression et confère à l'œuvre d'art un caractère archaïque. Mais les progrès sont généralement rapides et bientôt, le métier assoupli autorise une aisance communicative de plus en plus grande. Le *stade classique* est le fruit de cette maîtrise du faire. « Il est le point de plus haute convenance des parties

(1) Focillon, *La vie des Formes*, Paris, 1935, p. 15. Focillon parle des arts en général mais sous-entend les arts plastiques.

entre elles. Il est stabilité, sécurité après l'inquiétude expérimentale. Il confère, si l'on peut dire, leur solidité aux aspects mouvants de la recherche » (1). Mais ce moment est bref et déjà entâché d'un certain raffinement. Bientôt, la virtuosité s'empare de la technique, le maniérisme atteint l'expression. La forme, désormais conquise, s'emporte, se surpasse ; son domaine n'a plus de limites, son élan vise l'infini. C'est l'*époque baroque*.

Des concordances apparaissent entre les divers archaïsmes, les divers classicismes. Le baroque de l'art renaissant se mire volontiers dans le baroque gothique qu'est le style flamboyant et s'en inspire. Une constante de ces divers états se manifeste à toute époque, chez tout artiste (2) ; dès l'âge des expériences, tous tendent au baroque qui épuise tous les possibles. Ensuite, il faut recommencer, partir d'autre chose. Ce mouvement est celui de la vie.

Si les arts plastiques obéissent à cette succession, l'évolution musicale offre une tout autre courbe. A la période d'archaïsme succède immédiatement un stade baroque, qui se résoud dans le classicisme.

La naissance de la polyphonie fut à l'origine de toute la musique occidentale. Du jour où une seconde voix établit sur la mélodie grégorienne un déchant à une quarte de distance, le problème musical fut déplacé. L'intervalle n'avait plus sa valeur dans le temps et dans la succession, mais dans l'espace. La superposition des nombres conférait à la musique une plastique dont elle devait se découvrir les lois. Ce fut la grande aventure de cinq siècles.

Chaque élément nouveau est le point de départ d'ardentes recherches. A la polyphonie, succède l'homophonie, noyant la personnalité du chant grégorien dans sa plénitude harmonique. Mais déjà, cet état suscite une réforme : en réaction contre un art fait de masses statiques, surgit un besoin de clarté dans un langage individuel. La monodie et le souci de l'expression donnent naissance à des genres insoupçonnés : l'opéra, le concerto, la sonate. Toutes les tendances, toutes les formes se juxtaposent et foisonnent dans l'art des grands baroques. De toutes parts, apparaissent des possibilités nouvelles : la complexité va s'accroissant mais la maîtrise naît peu à peu. Les vieux problèmes résolus, d'autres s'intègrent plus aisément et se greffent sur l'édifice en marche. La clarté se fait et la forme par excellence, celle qui peut tout traduire, cristallise en elle ces longs efforts. Le classicisme apparaît, moment de suprême équilibre.

(1) Id., *Ibid.*, p. 18.

(2) Cette théorie appliquée aux artistes peut sembler quelque peu systématique. On parle trop volontiers des 3 styles de Beethoven, des 3 manières de Goya, etc... En vérité si l'artiste subit des tendances diverses, c'est que la vie subit les mêmes fluctuations que les mouvements de la pensée et des manifestations de l'art. La nature humaine est complexe : elle oscille sans cesse entre des sentiments opposés et poursuit un équilibre rarement atteint, souvent éphémère. D'où ces recherches, ces hésitations, ces changements de style.

Telle paraît l'évolution générale de notre musique d'Occident. Comme un déclanchement, la naissance de la polyphonie a fait jaillir ces questions sans cesse renouvelées. Chaque solution a déterminé un nouveau problème, soit qu'il la continue logiquement, soit qu'il s'y oppose. Tous les genres se sont emparés de formules techniques et expressives à mesure qu'elles émergeaient et ce fut une véritable poussée des formes et de la pensée qui monta dans un prodigieux enchevêtrement du fond du Moyen-âge jusqu'à nos jours.

Ainsi tandis que les arts plastiques se meuvent du simple au complexe, *la musique tend à une simplification toujours plus grande de ses moyens et de son langage* ; par le dépouillement elle atteint son but : la clarté.

Ce fait peut paraître étrange si l'on considère la parenté spirituelle qui unit toutes les manifestations artistiques à des époques déterminées. C'est que les arts plastiques et la musique obéissent à d'autres lois, étant incorporés chacun dans une matière différente.

« L'œuvre d'art, dit Focillon, est mesure de l'espace, elle est forme ».

Mais si la peinture, la sculpture et l'architecture se réalisent dans l'espace, par une forme statique, l'*oeuvre musicale est mouvante* ; *sa forme réside dans la vibration sonore que mesure le temps. Sa technique ne procède pas d'une matière inerte mais d'une mathématique.* Elle est abstraction. De ce fait, elle échappe aux lois qui régissent les arts plastiques.

En musique, la phase d'archaïsme équivaut à un problème posé. L'état n'est donc pas brut à l'origine mais complexe et obscur. Il s'agit de découvrir les règles, de chercher le moyen d'atteindre à la possession formelle, qui permettra de traduire le plus aisément la pensée. La solution instaure un équilibre, un point d'arrêt qui lui même concorde avec le départ d'un stade nouveau.

Chaque époque, chaque genre atteignent, un moment donné, leur classicisme. Les motets de Pérotin, les grandes compositions profanes et religieuses de Palestrina, de Lassus et de Ph. de Monte, sont des sommets égaux aux Passions de Bach, aux symphonies de Mozart, aux quatuors de Beethoven. Chez tous ces maîtres, la forme qu'ils cultivaient est au niveau de l'expression émise ; d'origine souvent obscure, elle émerge et disparaît tour à tour pour incarner enfin la pensée à laquelle elle semblait destinée.

Ainsi s'observe la curieuse fortune de certains genres. Les uns tombent très vite, mort-nés. D'autres ont un éclat rapide et éphémère. D'autres encore montent lentement, gonflés d'expériences, et s'épanouissent dans la pureté de leur forme conquise, dépouillés de tout l'inutile amassé au cours des siècles. Telle la forme-sonate, en puissance dans la chanson médiévale, qui traverse les désordres de l'époque baroque primitive, puisant à toutes les sources de la musique de chambre et d'église et qui acquiert sa synthèse dans l'œuvre des classiques viennois. Tel aussi l'aria da capo, qui trouva son large épanouissement au XVIII[e] s.

tant à l'opéra qu'à l'église, tant dans la musique vocale qu'instrumentale ; tel aussi le concerto, étroitement lié à la forme du rondo. La fortune de la gigue n'est pas moins attachante : tout d'abord, caractérisée par un rythme particulier, elle accuse le schéma habituel des airs à danser. On la voit, à la fin du XVIIe s., s'allier à la fugue dont elle adopte l'écriture polyphonique. Au XVIIIe s., elle associera au style fugué, la forme de la sonate dans un développement plus étendu de sa reprise.



Ceci dit, il ne nous semble pas inutile de préciser la portée de certaines désignations généralement appliquées aux époques musicales.

On parle à tort et à travers de musique classique, de musique romantique et l'on semble intégrer dans l'une ou l'autre catégorie toute production musicale selon qu'elle présente un tour « sérieux » ou sentimental. J. S. Bach est un classique, C. Franck, un romantique (1). Les musicologues allemands associent volontiers les termes « baroque » et « classique » ; ils distinguent facilement un classicisme baroque, dit ancien, d'un classicisme viennois, dit nouveau (2).

Il faudrait définir. Non que certaines appellations nous paraissent définitives et engager systématiquement toute œuvre musicale dans un cadre limité. Mais parce que le terme peut impliquer une époque et par là, évoquer d'un coup, un milieu, une atmosphère.

Baroque fut longtemps un terme péjoratif. Jusqu'à ce qu'il en vint à désigner un moment historique. De là, il s'attacha à peindre l'esprit et les tendances de ce moment. Actuellement, baroque indique aussi bien une constante (3).

L'art de l'époque baroque est un déployement de toutes les formes, de toutes les forces. Les calmes architectures de la renaissance se gonflent, les colonnes tournent et montent, créant des espaces. L'architecture se fait mouvement, la sculpture dévoile la profondeur de l'âme humaine, la peinture assure un lien entre le ciel et la terre. Tout est motion. En musique, c'est un puissant creuset où les formes encore mouvantes se cherchent, se compénètrent et aspirent à leur but. Un style monumental s'élève, révélateur de la nature profonde de l'homme. L'être veut se dépasser et se fondre dans l'infini. Cet état d'esprit est avant tout mystique ; sans doute les grands mouvements religieux suscités par la réforme avaient-ils provoqué ce remous des âmes.

Dans ce chaos surgissent des sommets.

(1) Tels sont souvent les déplorables commentaires qui préludent aux auditions radiophoniques.

(2) « Barock-klassik » et « Wiener-klassik ». Cfr Riemann, *Handbuch der Musik-geschichte.*

(3) Voir les théories d'E. d'Ors dans son ouvrage intitulé *le Baroque*, N. R. F.

Corelli dégage par la beauté expressive de ses accents les trésors intérieurs de son âme ; il unit la complexité des formes à la simplicité du langage ; il traduit son émotion par d'amples harmonies, des modulations éloquentes, des thèmes largement inspirés.

J. S. Bach traverse lui aussi l'extrême variété des moyens qu'il poursuit à l'infini. Il connait et réalise tous les modes mais son œuvre est une. Elle est un élan pur, une pensée sereine, amplement établie, une mathématique fondée sur des valeurs humaines. Elle est une plénitude, un essor mystique (1).

Haendel révèle davantage le baroque plastique parce que les formes chez lui répondent à un idéal plus organique. Elles s'élancent pour elles-mêmes, leur beauté s'enfle d'espaces. Les thèmes construits avec une rigoureuse discipline évoquent la beauté lourde mais prodigieuse d'un monde rubénien qui monte, soulevant avec soi toute matière. Haendel sait généreusement décorer et revêtir sa forme d'ardeurs monumentales.

Mais si l'unité de l'époque baroque réside dans son esprit, elle n'est que là. Les formes sont multiples et oscillent entre l'expression austère et profonde du style d'église et la fraîche simplicité du style de chambre. A la fin du XVII[e] s., la séquence, caractère essentiel de la musique sévère, s'allie à la structure symétrique de l'art plus populaire de la chanson. L'œuvre des grands baroques est basée sur cette double formule et pendant toute la première moitié du XVIII[e] s., il n'y aura pas de véritable compénétration des deux genres.

Le *Classicisme* au contraire, s'épanouit dans des formes unifiées : les modes d'expression se sont fixés. A Vienne, la forme-sonate est à la base de toute création musicale : qu'il s'agisse d'opéra, de musique religieuse, de symphonie, de musique de chambre ou de clavier, une même discipline les compose.

Le baroque fougueux s'est assagi. A l'ascension sonore qui conduisait un thème de degré en degré à son but suprême, succède un retour, une conclusion, un épilogue. La raison humaine et le sens des valeurs sont prônés par les philosophes français. La mesure.

Plus de musique sévère, plus de genres légers ; mais une fusion. La simplicité symétrique de la forme du Lied s'allie étroitement à la sonate séquentielle. La gaieté pimpante, la fraicheur des thèmes concerte avec la profondeur des pensées humaines. La nature a pénétré l'homme, l'a vivifié. Il vit en communion étroite avec l'univers tangible.

(1) J. Webert établit entre J. S. Bach et St. Thomas d'Aquin un parallèle fort judicieux. Tous deux utilisent la tradition « parfois avec une liberté qui déroute nos idées sur la propriété artistique ». Chez tous deux, la même abondance aisée, la même austérité de forme... la même impersonnalité parce qu'ils sont universels. Tous deux développent et concluent, l'un par des arguments, l'autre par des cadences. « En l'un et l'autre, quelque chose d'inexorable mais qui subjugue par le caractère de supériorité. » Cfr J. WEBERT, *St Thomas d'Aquin*, Paris, 1934, p. 139.

L'unité de cette conception se manifeste dans le dernier quart du XVIII[e] s. avec *Haydn* et *Mozart*. Chez eux, l'ordonnance est parfaite : Haydn, davantage attaché aux types séquentiels, Mozart s'inspirant plus volontiers des thèmes populaires. Tous deux ont trouvé dans la forme-sonate un cadre idéal dans lequel puisse s'éployer la noblesse de leur conviction et la fraicheur de leur génie. Ils amènent des périodes bien cadencées, des développements savants à l'analyse, naturels à l'oreille, des conclusions éloquentes. De subtils dialogues, de délicates pensées s imposent à l'intelligence et au cœur. L'expression est disciplinée par la forme m: is avec une telle aisance, une telle souplesse que l'échaufaudage reste ignoré. Il y a là un point d'extrême équilibre.

Avec *Beethoven* le classicisme est passé. Déjà pour les besoins de son expression et parce que son âme est trop grande à dire, il brise les cadres. Il lui faut de l'air et l'espace immense. L'espace,il le déchire d'un éclair: une mesure, un accord suffisent (1). Il révèle son verbe dans un éclat : ensuite il peut parler. L'esprit est prêt et l'oreille attentive.

Plus il va, plus il fait fi des lois. Il respecte les vieux procédés pour autant qu'ils ne le gênent pas. Il dit ce qui lui plait (2) : ce qu'il doit dire. Si le cadre ne lui convient plus, il en crée un nouveau à sa taille. Il appuie. Il insiste. Quand il ne brise pas les formes, il les ponctue,ce qui est encore un moyen de rompre l'équilibre.

Chez Beethoven, et par lui, l'ère *romantique* est une irruption nouvelle de l'esprit baroque, parce que le classicisme viennois est en même temps l'aurore de l'âge romantique.

Si la sonate est un aboutissement en tant que forme, ses possibilités de développement la rendent susceptible de contenir les sentiments les plus divers. Déjà chez Beethoven, la « Durchführung » s'amplifie, déforme le plan original. *Brahms* et *Bruckner* les étendront à l'infini, prolongeant la pensée initiale en des vagues sonores qu'impose un orchestre éclatant ou un ensemble flatteur. Il appartiendra à *R. Wagner* de capter ces débordements, de les pousser à leur paroxysme sans doute, mais de leur assigner une fonction déterminée, une valeur théorique.

Ainsi naissent et se meuvent un esprit, des tendances, des styles. Sous des éti-

(1) Toujours Beethoven s'impose dès la première mesure. Un accord étonnant (1[re] et 7[e] symphonies), une unisson brusque (4[e]) suivis d'un silence n'établissent pas seulement la tonalité. C'est une entrée en coup de vent ; ou bien, comme dans la 9[e] et dans l'Appassionata, la découverte un peu égarée d'un monde mystérieux.

(2) « Ich darf das, Sie nicht », répond-il à Anton Halm qui soumettait au maître une sonate quelque peu audacieuse, lui rappelant que lui-même avait usé de tels moyens. Cfr R. ROLLAND, *Beethoven, Les grandes époques créatrices*, Paris, 1938, p. 37.

quettes diverses, nous voyons toujours deux courants s'opposer et se succéder. Le classique et le romantique, incarnations sans cesse vivantes de l'esprit Apollinien et de l'instinct Dionysien, sont des constantes que l'on retrouve aux différentes étapes de l'histoire humaine. L'homme a toujours eu tendance à abstraire, à dominer les éléments et les forces tumultueuses de son être et de la nature ambiante. D'autre part, il a toujours éprouvé un besoin impérieux de s'épancher, de communiquer, de briser la solitude de son monde personnel. De manifester son individualité en opposition et en fusion à la fois avec le cosmos.

Les époques les plus classiques ont eu leurs romantiques ; les moments les plus déchainés ont vu naître leurs abstracteurs. Il y a des êtres d'équilibre ; il y a des moments.

En dehors de ces termes généraux attachés à un style, qui désignent une époque,il est des appellations d'un ordre plus plastique: on parle de musique *rococo*, de musique *gothique*,de musique *impressionniste.* Sans doute ces noms désignent-ils un état d'esprit, mais ils s'attachent plus particulièrement à une technique des arts plastiques. Dans quelle mesure la musique se les assimile-t-elle ? Représentent-ils une formule musicale ou bien sont-ils dus à une impression d'ensemble sensible seulement à l'audition ?

Nous nous proposons de revenir ultérieurement sur ces questions.

SUZANNE CLERCX.

UNE « ACADEMIE BELGE » A ROME

L'activité musicologique de la « Fondation Nationale Princesse Marie-José » à Rome.

par CHARLES VAN DEN BORREN.

Les lecteurs de la *Revue Internationale de Musique* ont déjà été informés concernant cette activité, par un bref article de M. Fernando Liuzzi (1), ainsi que par une note de Melle Suzanne Clercx (2), parus dans le numéro mars-avril de cette année.

Si nous nous permettons de revenir aujourd'hui sur ce sujet, c'est en raison du fait que la Fondation Nationale Princesse Marie-José n'entend pas s'en tenir à un programme limité dans le temps, mais est bien décidée, au contraire, à persister dans la voie où elle s'est engagée et a réaliser ses desseins d'une façon cohérente et suivant des normes qui ne laissent rien à désirer quant à la méthode.

Comme on le sait, la Fondation, présidée par le Ministre d'État Comte Lippens, et dont le fonctionnement quotidien est assuré par Mgr. Maurice Vaes, secrétaire, a pris l'initiative, au début de 1937, d'organiser des séries de conférences sous le titre général : « L'arte fiamminga in Italia » (3).

Au cours de la première année (1937), seuls les arts plastiques ont fourni la matière de ces conférences. Mais bientôt l'idée s'est fait jour d'associer à ce cycle la musique et son histoire. On n'ignore pas à quel point Son Altesse Royale la Princesse de Piémont s'intéresse à cette forme d'art qu'elle cultive personnellement avec un talent exceptionnel. C'est dire qu'il n'est pas d'encouragement qu'elle n'ait prodigués au dessein de la faire entrer dans le programme d'action de la Fondation. Le Comité de Direction chargé de réaliser les projets de celle-ci est effectivement présidé par l'une des dames d'honneur de S. A. R., la Princesse de Sulmona. Il comprend, outre Mgr. Vaes, le Prof. Federico Hermanin, conservateur du Musée royal du Palais de Venise, le Prof. Luigi Serra, surinten-

(1) *Musique flamande en Italie, au XVe siècle*, p. 103.

(2) *A la Fondation Nationale Princesse Marie-José*, p. 165.

(3) *L'art flamand en Italie.* — A noter que le terme *fiamminga* doit être pris ici dans le sens extensif qu'on lui donnait en Italie au XVIe siècle : il s'applique donc, en fait, à l'art qui se pratiquait dans toute l'étendue des Pays-Bas de Charles-Quint, qui comprenaient, outre la Belgique, une grande partie de la Hollande actuelle et une partie relativement importante de la France du Nord-Ouest, avec Cambrai pour centre.

dant des Galeries d'Art de Rome, le Prof. Achille Bertini Calosso, surintendant de l'art médiéval et moderne de l'Ombrie, et nos compatriotes, le Prof. Franz Cumont, et le Prof. Lucien De Bruyne, de l'Institut pontifical d'archéologie chrétienne. Chargé de l'organisation pratique des conférences, Mgr. Vaes a trouvé, auprès de ces hautes personnalités, un appui aussi constant qu'efficace, grâce auquel tous les obstacles ont pu être levés et les difficultés vaincues. Enfin, le concours très actif du Prof. Fernando Liuzzi, Directeur de l'*Istituto di Storia della Musica* de l'Université de Rome, lui a permis de mettre sur pied, durant l'année académique 1937-1938, le cycle de conférences sur *la musique flamande en Italie au XV*e *siècle* dont M. Liuzzi a rendu compte dans le numéro précité de la *Revue Internationale de Musique.*

Nous ne reviendrons sur ces conférences, illustrées par des exécutions musicales d'œuvres du temps, que pour constater l'accueil extrêmement favorable qui leur a été réservé de la part d'un public nombreux, éclairé et particulièrement réceptif. On ne peut imaginer essai plus concluant et plus propre à faire naître le désir qu'il ne reste point sans lendemain. Aussi Mgr. Vaes et, à sa suite, le Comité de Direction, ont-ils pris la ferme décision de poursuivre l'expérience en la poussant à bout dans le sens de la profondeur. La première année, des questions d'ordre général ont été exposées, qui mettaient en relief les actions et interactions de la polyphonie néerlandaise et de la polyphonie italienne. Maintenant que ce cadre a été établi en tenant compte des données les plus récentes de la recherche musicologique, il sied de pénétrer plus à fond dans la matière, en mettant les chercheurs à même de prendre un contact de plus en plus direct avec le matériel musical connu ou encore inédit que récèle l'Italie. Comme nous le disait, lors de notre voyage à Rome, en mars dernier, l'illustre maître de chapelle de la Basilique du Latran, Mgr. Raffaele Casimiri, il y a encore énormément à travailler, dans ce pays, pour les musicologues. Il suffit, au demeurant, de parcourir la collection des *Note d'Archivio per la Storia musicale* que dirige ce savant éminent, et qui paraît depuis 1924, pour se convaincre de la vérité de cette affirmation. On n'a pas idée de tout ce qu'ont déjà révélé d'intéressant les recherches d'archives dont les résultats sont consignés dans ce périodique. Les *Fiamminghi* du xve et du xvie siècle y trouvent, faut-il le dire, largement leur compte. Mais il reste encore beaucoup à faire. A cet égard, il convient de signaler qu'indépendamment de sa campagne de conférences, la Fondation Nationale Princesse Marie-José subventionne très libéralement, depuis quelques années, une pléiade de jeunes musicologues belges attelés à des sujets nationaux dont la mise au point intégrale nécessite des investigations en Italie. C'est grâce à cela que M. le Dr. René Lenaerts a pu compléter son information sur Adrien Willaert [1] et

(1) C'est ici le lieu de rappeler que l'une des œuvres les plus marquantes de ce maître, la

M.Weyler (1) la sienne sur Cyprien de Rore ; que Melle Stellfeld a été mise à même d'étudier sur place les antécédents familiaux des Fiocco (2) ; que Melle Clercx a pu approfondir ses recherches sur les musiciens belges en Italie au XVIIIe siècle (3) ; que le distingué compositeur et critique musical René Bernier s'est trouvé en mesure d'alimenter sa documentation générale en allant visiter les principales bibliothèques musicales d'Italie. Un cas particulièrement intéressant est celui de M. Armand Grunzweig qui, travaillant dans la péninsule à titre d'archiviste et d'historien, a été indirectement amené à fournir, dans ses *Notes sur la Musique des Pays-Bas au XVe siècle* (4), un travail musicologique de haute valeur, qui comporte, entre autres, des données biographiques toutes nouvelles sur Guillaume Dufay.

Ainsi qu'on le voit, l'activité musicologique de la Fondation Nationale Princesse Marie-José se manifeste sous des aspects divers. La coordination des efforts en vue de la mise sur pied d'un programme bien défini, dans lequel aucune place n'est laissée au hasard ou à l'arbitraire : tel est le but que poursuit actuellement Mgr. Vaes. Les circonstances sont favorables à sa réalisation. Cet organisateur hors ligne a non seulement pour lui une volonté de fer et un sens pratique de premier ordre. Il a, de plus, en Italie comme en Belgique, de très hauts appuis, qui ont compris l'intérêt moral considérable de pareille entreprise, et combien la collaboration étroite des spécialistes des deux pays est souhaitable pour le progrès de la science musicologique, sur le terrain qui leur est commun.

Lors de notre séjour récent à Rome, nous avons pu constater l'état d'avancement du superbe édifice que sera l'Académie Belge de Rome. Placée dans un quartier où sont réunies,en un ensemble imposant, les Académies de divers autres pays du monde, elle est la voisine immédiate de l'Académie Néerlandaise, dont le Directeur, le Prof. Hoogewerff, a bien voulu nous faire les honneurs. Celle-ci comprend un compartiment musicologique du plus vif intérêt, dont le principal centre d'attraction consiste dans le catalogue thématique sur fiches de toute la

messe *Mente tota*, mise en partition par le Dr. Lenaerts, a donné lieu à d'admirables exécutions, de la part de la maîtrise de St Rombaut, à Malines, sous la direction de M. le Chanoine Van Nuffel. A l'intervention de Mgr. Vaes, celle de la Pentecôte 1938 a été radiodiffusée dans plusieurs villes d'Italie.

(1) M. Weyler est l'excellent professeur d'histoire de la musique et bibliothécaire du Conservatoire royal flamand d'Anvers.

(2) L'on doit à Melle Stellfeld une remarquable notice biographique sur J. H. Fiocco, publiée en tête du 3e volume des *Monumenta Musicae Belgicae* édités par la *Vereeniging voor Muziekgeschiedenis*.

(3) Melle Suzanne Clercx a été proclamée, en 1937, lauréate de l'Académie Royale de Belgique, pour son mémoire sur *Henri de Croes*.

(4) Cf. *Bull. de l'Institut historique belge de Rome*, Fasc. XVIII (1937), pp. 73 -88.

musique polyphonique manuscrite du XVe et du XVIe siècle : œuvre du Prof. A. Smijers, de l'Université d'Utrecht, outil incomparable pour les chercheurs, dont il faut espérer que les *Alumni* de la Fondation de passage à Rome useront largement, pour le plus grand profit de leurs travaux personnels.

L'inauguration de l'Académie Belge, que l'on prévoit pour le printemps de 1939, couronnera les efforts de nos compatriotes pour établir définitivement, dans la Ville Éternelle, en plein accord avec les autorités nationale et locale, un centre de vie intellectuelle et artistique de premier rang. Nul doute que la musique et la musicologie trouvent, dans cette belle institution, une *Alma Mater* infiniment accueillante aux initiatives de la Fondation Nationale Princesse Marie-José.

CHARLES VAN DEN BORREN.

OPINIONS

sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la Musique Contemporaine

QUESTIONS POSÉES

Nous demandons aux compositeurs, critiques, etc., de nous donner, de façon aussi précise que possible, leur opinion sur les points suivants :

1. — *Quel est en résumé, selon vous, l'état actuel de la musique (le point de son évolution technique, l'aspect spirituel et esthétique)?*

2. — *Vers quoi, selon vous, s'oriente, dans sa généralité, le mouvement musical contemporain (technique, esthétique, etc.). Est-il, selon vous, dans le désarroi, ou s'oriente-t-il vers un équilibre dès à présent perceptible?*

3. — *Quels sont, dans le monde moderne, les facteurs adverses de la haute musique?*

4. — *Par quelle action et par quels moyens, selon vous, neutraliser et surclasser les facteurs adverses et préparer une efflorescence de la vraie musique? (aspect « créateurs », et aspect « auditeurs »)?*

6. — *Croyez-vous à un certain retour, sinon au romantisme, du moins à un influx spirituel et lyrique plus sensible? Pensez-vous qu'il soit opportun, en tout cas, de reviser la condamnation « en bloc » du romantisme, et d'opérer certaines distinctions à cet égard?*

Opinion de M. Belá Bartók (Varsovie) :

1. L'ÉTAT ACTUEL... — Il est nécessaire, pour traduire nos pensées et nos sentiments par la musique, d'abandonner tout ce qui appesantit son envolée et de nous servir de tous les moyens qui sont à notre portée. Nous ne disons ici rien de neuf, car c'est la pensée spontanée de tout créateur d'une école musicale nouvelle. La simplicité est quelque chose de très relatif : ce qui paraît simple aux uns, peut être parfaitement incompréhensible pour d'autres. L'expression spontanée du Génie est parfois plus compliquée que la création machinale et les moyens les plus simples paraissent parfois les plus complexes...

2. L'ORIENTATION DE LA MUSIQUE. — Tous les efforts doivent tendre actuellement à la recherche de ce que nous appellerons « la géniale simplicité ». Plus nombreux seront ceux qui s'y consacreront, et mieux le désarroi sera évité. — La raison pour laquelle, pendant ces 25 dernières années, nous avons atteint au point de

vue création, le plus grand chaos, c'est que très peu de compositeurs ont su concentrer leurs efforts vers ce but, et aussi parce que la création musicale a trop compté sur l'unique valeur des moyens d'expression les plus inattendus et parfois les moins aptes à rendre la pensée créatrice. Voilà ce que les Snobs appelaient « le Génie de la création ».

2. Quels sont les facteurs adverses... Par quel moyen les neutraliser? — L'adversaire le plus redoutable d'une efflorescence musicale contemporaine est l'ingérence illimitée du bureaucratisme et de l'étatisme. Si des hommes d'État parfaitement ignorants dans le domaine de l'art conservent le pouvoir d'interdire certaines œuvres pour des raisons tout à fait étrangères à l'art, ou — ce qui est plus redoutable encore — si l'interdiction est motivée par des raisons artistiques totalement erronées, alors l'avenir de la musique est compromis à tout jamais. Tout comme on ne peut concevoir un art folklorique « dirigé », il est tout aussi impossible de régenter le génie de la création. — Quant aux remèdes à appliquer contre ces tendances, je les ignore : peut-être pourrait-on les demander aux politiciens?

5. Romantisme. — On ne peut condamner « en bloc » le romantisme. Il n'y a pas de compositeur, même parmi les plus célèbres, qui, de temps à autre, n'en ait glissé un peu dans ses créations. Cependant nous devons nous défendre énergiquement contre l'abus démesuré que l'on en fait dans certaines œuvres.

Belâ Bartók.

Opinion de M. Marcel Delannoy (Paris) :

1. — Les recherches techniques sont actuellement au point mort. Strawinsky (1re manière) et Ravel ont fermé les portes pour un temps. Le caractère actuel de la production musicale est la diversité des styles, donc l'absence d'un Style. Cela se voit nettement, non seulement d'un homme à l'autre, mais chez le même, d'une œuvre à l'autre, et encore, au sein d'une œuvre déterminée, d'une page à l'autre. Les efforts sont plutôt tournés vers les climats spirituels et les formes nouvelles issues d'un néo-classicisme de transition.

2. — Comme le public des concerts en est maintenant venu aux recherches purement sonores de l'impressionnisme et du fauvisme, il ne remarque pas les essais nouveaux d'une écriture modeste, propre, sans hasards, mais nourrie d'humanisme et rêvant de se soumettre à l'Esprit. L'effet sonore « en soi » nous intéresse moins que nos aînés. Nous voudrions faire l'inventaire des matériaux

accumulés et les intégrer dans la maison neuve. Aucun de ces ostracismes littéraux ou de ces manies qui conféraient naguère aux œuvres l'unité de style ou son apparence. C'est notre danger et notre chance. Mélodie - forme - sincérité, on voudrait jouer franc jeu. — On peut ne pas aimer le Strawinsky d'aujourd'hui, mais c'est un fait qu'il s'est délibérément engagé dans cette voie.

Mais pour reprendre la marche en avant, on peut souhaiter, parallèlement, un renouvellement du matériel sonore (instruments - composition d'orchestre - leçon du jazz à cet égard). Il y a une équivoque dans le fait d'écrire en 1938 pour le même orchestre que celui de Mendelsohn.

Il est possible aussi que les formules dramatiques offrent un meilleur champ d'expérience que des cadres académiques aussi peu actuels que la sonate violon-piano, par ex. — Mais à la condition que le théâtre lyrique fasse enfin sa mue. On soupire après le *Copeau* du Théâtre musical. Il nous manque quelque chose comme le *Théâtre flamand*, l'*Atelier* ou le *Vieux Colombier lyrique.*

3. — Comme toutes autres manifestations de la pensée humaine, la Musique se bute contre... l'Argent, sous sa forme diabolique *publicitaire*. Multiplication puissante de la publicité par radio, phonos, presse. Prédominance du quantitatif sur le qualitatif. D'où l'importance ridicule donnée à la jeune star retour d'Hollywood, à la nouvelle chanson de M. Tartempion (si bien annoncée par tous les programmes radiophoniques), et même, — osons-le dire — au grand interprète qu'on sacre « nouveau Mozart » (comme si Mozart n'avait été qu'un pianiste !) — au chef d'orchestre « génial » dont le nom écrase celui qu'il interprète. D'où la vogue subite d'une étude de Chopin laborieusement mise en ... paroles par un éditeur astucieux ... etc. etc... Brouillages des cartes. Allez vous y reconnaître !

Pourquoi voulez-vous que le public s'intéresse encore à des gens dont la raison d'être est justement le contraire de ce tapage ?

4. — ... Hélas ! Je n'en sais rien. Je crois seulement que l'heure des « tours d'ivoire » est passée. Il est nécessaire de « garder le contact » (chanson ; musique de film ; opérette). Il faut prendre, coûte que coûte, appui sur son époque. Ainsi en a-t-il été des plus grandes œuvres qui ne vivent encore parmi nous que par l'élan acquis au départ. Elles ont parfois *précédé* leur temps : elles n'allaient pas *contre*.

5. — ... Retour à un influx spirituel et lyrique plus sensible ? Oui, certes, comme j'ai essayé de l'expliquer plus haut. — Procès du Romantisme ? Connais pas... La période romantique est un fait limité dans le temps. Mais l'esprit romantique, comme l'esprit classique, sont des aspects éternels et polaires de la sensi-

bilité humaine. De toute manière, rien ne se reproduit identiquement. Si vous voulez, réclamons-nous plutôt d'une musique *humaine* (1) que d'une musique romantique.

Le Vesinet, 9 août 1938. MARCEL DELANNOY.

Opinion de M. René Dumesnil (Paris) :

1. et 2. — Il est fort difficile aux contemporains de saisir le sens du mouvement dont ils sont les témoins : le recul manque et il y a bien de l'audace à croire qu'on peut se placer au point de vue de la postérité. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'apparaît dans son relief véritable le panorama d'une époque, comme il faut que le voyageur s'éloigne pour que la colline ne masque pas la montagne. Cependant, comme les arts évoluent selon un rythme qui fait assez régulièrement revenir en faveur les formes démodées, dès qu'un artiste de génie les retrouve et les rajeunit, il est possible que, dans le désarroi apparent de notre temps, s'organise déjà un ordre nouveau, dont nous ne saisissons pas encore exactement les manifestations.

3. — Comment la musique échapperait-elle seule aux conséquences de l'abaissement des valeurs morales qui a suivi la guerre et dont nous subissons encore si durement les effets ?

4. — Par le respect de leur art chez les créateurs ; par leur indifférence à l'égard des modes passagères et du snobisme ; par tous les moyens qui peuvent favoriser la culture (non pas seulement musicale, mais générale) des auditeurs.

5. — Il semble impossible qu'à une période de sécheresse et d'« intellectualisme » ne succède pas une période où l'on ne rougisse point d'être sensible. Toute condamnation « en bloc » me semble injuste, et il n'y a pas plus de raison de condamner en bloc le romantisme qu'il n'y en eut, au temps du romantisme, de condamner les classiques. Chaque époque s'exprime comme elle le peut ; aucune ne peut prétendre fixer à jamais la vérité.

RENÉ DUMESNIL.

---

(1) Une significative coïncidence nous apporte cette formule sous la plume de M. Marcel Delannoy au moment précis où nous rédigions un éditorial pour la R.I.M., intitulé « Une musique humaine », et où M. René Dumesnil nous adressait son article intitulé « Humanisme et Musique ». [N. D. L. R.].

Opinion du Dr Stege (Berlin).

Die gegenwärtige Lage der Musik ist unmittelbar abhängig von der geistigen und seelischen Beschaffenheit des gesamten völkischen Organismus. Es bedarf nicht erst eines Hinweises auf tausendjährige geschichtliche Erfahrungen, um die Richtigkeit dieser Tatsache anzuerkennen, die sich am überzeugendsten folgendermassen formulieren lässt — In Abänderung eines lateinischen Sprichwortes :

Musica sana in corpore sano.

Daraus folgt, dass derjenigen musikalischen Produktion der Vorzug zu geben ist, die sich in *unmittelbare Beziehungen zum wirklichen Leben* begibt. In dieser Richtung liegt das Entwicklungsziel der deutschen Musik : sei es, dass sie den Inhalt völkischer Lebensformen künstlerisch idealisiert in kulturpolitischer Abhängigkeit von den gewaltigen Geschehnissen der Gegenwart, sei es, dass sie die starken und echten seelischen Triebkräfte des Volkes zum Ausgangspunkt individueller Konzert — und Operngestaltung nimmt. Die erforderliche Uebereinstimmung von Musik und Leben gilt nicht minder für die nachschaffende Kunst, die in neuer Art der Darbietungen vom « Werk-Konzert » in den Arbeitsstätten bis zur « völkischen Feierstunde » in den Lebensvorgang eingegliedert wird.

Diese und andere innenpolitischen Kulturbestrebungen Deutschlands sind keineswegs entscheidend für die internationale Beurteilung der deutschen Konzert — und Operntätigkeit, und eben-

La situation actuelle de la musique est directement dépendante de l'état d'esprit et d'âme d'un peuple entier, pris en tant qu'organisme vivant.

Il n'est même pas nécessaire de faire état d'expériences historiques millénaires pour reconnaître l'exactitude de ce fait, qui trouve sa meilleure expression dans la variante suivante du proverbe latin :

Musica sana in corpore sano.

Il s'en suit qu'il faut donner la préférence à la production musicale qui se trouve en relation directe avec la vie réelle. C'est dans cette direction que se développe la musique allemande, soit qu'elle idéalise artistiquement la signification essentielle des démonstrations de la vie nationale, en se soumettant, par une dépendance culturelle et politique, aux puissants événements de l'actualité, soit qu'elle prenne comme point de départ d'une production individuelle de concerts et d'opéras, les véritables formes impulsives de l'âme populaire.

La nécessité d'une concordance entre l'art et la vie s'impose également pour l'art de l'interprétation, qui trouve sa place dans la vie par des manifestations d'un nouveau genre, tel le *concert-usine* dans les centres de travail, ou dans « l'heure de fête nationale ».

Ces tendances et d'autres de culture et de politique intérieure de l'Allemagne ne sont aucunement décisives quand à l'appréciation internationale de l'activité allemande de concerts et d'opéras, et elles ne poursuivent pas non plus une transformation de la vie musicale allemande telle qu'elle s'est manifestée jusqu'à présent.

sowenig bezwecken sie eine Umgestaltung des deutschen Musiklebens in seiner bisherigen Form. Diese Tatsachen verraten nur, in welchem Masse Deutschland bemüht ist, erzieherisch und bildend auf die Seele des Volkes einzuwirken, auch die fernstehenden, musikfremden Laien an das musikalische Erleben heranzuführen und für den nötigen Nachwuchs an Musikfreunden zu sorgen. Denn der Arbeiter, der heute zum ersten Mal den Künstler als Gast auf seiner Arbeitsstätte begrüsst, wird morgen aus innerem Drange sich in die Gefolgschaft der Musikfreunde einreihen, und jede Beschäftigung mit einem noch so unzulänglichen Volksinstrument trägt den Keim für höheres Musik-Erleben in sich.

Die neue Blütezeit der Musik, nach der Sie fragen, ist also einerseits davon abhängig, dass das musikalische Erlebnis tief in die Seele breitester Volksschichten eindringt, um hier veredelnd zu wirken und segensreiche Früchte zu tragen. Die Blütezeit der Musik ist ferner bedingt durch wietgehenden Schutz und Förderung aller schaffenden Kräfte, die in Form von Auftragserteilung, Schaffung neuer Aufführungsmöglichkeiten, Staatspreisen und Stipendien wirklich in die Lage versetzt werden, für die Kunst zu leben und die hohen künstlerischen Ideale der Zeit zu verwirklichen. Die nationalsozialistische Regierung hat auf allerbreitester Grundlage jede Möglichkeit vorgesehen, um dem deutschen Genie die Wege zu ebnen und die Hindernisse seiner kommenden Entwicklung zu beseitigen. Es gibt in

Ces faits trahissent seulement dans quelle mesure l'Allemagne s'efforce d'exercer une influence éducatrice et formatrice sur l'âme populaire, comment elle veut amener à la musique ceux qui en sont éloignés ou même étrangers, et répandre l'amour de la musique parmi la génération montante.

Car l'ouvrier qui, aujourd'hui, reçoit pour la première fois l'artiste comme hôte dans son usine, s'enrôlera demain dans la grande armée des amis de la musique, et le fait de jouer d'un instrument populaire, si primitif soit-il, porte déjà en lui le germe d'une compréhension plus élevée de la musique.

***

La floraison nouvelle de la musique, au sujet de laquelle vous me questionnez, dépend donc d'une part de ce que l'expérience musicale pénètre profondément dans l'âme des couches populaires les plus larges, pour y exercer une influence ennoblissante et y porter des fruits bienfaisants. D'autre part, elle est conditionnée par la protection et l'encouragement de toutes les forces créatrices, sous forme de commandes, de nouvelles possibilités d'exécution, de prix d'État et de bourses d'études, permettant vraiment aux artistes de vivre pour l'art et de réaliser les idéaux artistiques élevés du temps.

Le gouvernement national-socialiste a prévu sur les bases les plus larges, toutes les possibilités aptes à aplanir la voie au génie allemand,et à enlever toutes les entraves à son développement futur. Il n'y a pas en Allemagne d'autres tendances de style que celle, de saisir *le style de l'homme allemand* d'interpréter son âme artistiquement

Deutschland keine anderen stilistischen Richtungen und Strömungen als das Bestreben, den *Stil des deutschen Menschen* zu erfassen, seine Seele künstlerisch auszudeuten und in Wort und Ton echogleich seine eigenen Empfindung in künstlerischer Verklärung wiederzugeben.

Damit hängt auch Ihre Frage nach der Romantik und ihrer Wiederkehr engstens zusammen. Die Romantik ist keine flüchtige Zeiterscheinung, die von den Geschichtsforschern auf die Dauer bestimmter Jahrzehnte festgelegt werden kann. Namentlich der deutsche Mensch ist im Grunde seiner Seele immer romantisch eingestellt und wird es immer bleiben. Ein Land, das mit seinen herrlichen Städten und Burgen den Stempel der Romantik fär die Ewigkeit trägt, wird auch seinen Bewohnern für immer romantisches Empfinden mitgeben auf den Lebensweg.

Eine andere Frage ist es dagegen ob der Begriff der Romantik wandlungsfähig sein könnte, ob er unter anderen völkischen Verhältnissen andere Formen aufweist. Und in der Tat : die Romantik des 19. Jahrhunderts ist nicht mehr das Ideal der jungen Generation. Wie sollte es anders sein bei einem Volke, dessen Seele sich in tiefem Leid verhärtet und verschlossen hat? Weichheit, Gefühlsseligkeit und hemmungsloser Ueberschwang sind in der Musik von heute kaum noch zu finden. Das Empfinden ist zu tief und wurzelecht in die Seele vergraben, als dass es sich ungehemmt in sorgenfreier Lebenslust Bahn brechen könnte. Die

et de rendre, comme un écho, dans une transfiguration artistique, par les mots et les sons, ses propres sentiments.

***

Votre question concernant le romantisme et sa renaissance est étroitement liée à ce qui précède. Le romantisme n'est pas une manifestation fugitive d'une époque que les historiens peuvent cerner dans les limites strictes de quelques dizaines d'années.

L'Allemand, surtout, conserve dans le tréfonds de son âme une mentalité romantique dont il ne se départira jamais.

Un pays, qui, avec ses merveilleuses cités et ses bourgs féodaux, porte pour l'éternité l'empreinte du romantisme, léguera pour toujours à ses habitants le sentiment romantique.

Une autre question se pose par contre : si le concept du romantisme serait susceptible d'une transformation? Si, dans des circonstances nationales nouvelles, il se manifeste aussi sous des formes nouvelles.

En effet, le romantisme du XIX[e] siècle n'est plus l'idéal de la jeune génération. Comment pourrait-il en être autrement pour un peuple dont l'âme s'est durcie et refermée en une profonde souffrance?

On ne trouve guère plus, dans la musique actuelle, de douceur, de sentimentalité et de transports débridés.

Le sentiment est trop profondément enfoui dans l'âme, enterré en elle, pour pouvoir sans entraves se frayer un chemin dans une insouciante joie de vivre.

Mais justement, en ne profanant

junge deutsche Musik gewinnt aber aus der Heilighaltung ihrers starken Gefühls, aus der fast schmerzlichen Liebe zu Volk und Land geradezu eine *neue Religiosität* — und hier liegen die zukunftsreichsten Keime des musikalischen Jugendschaffens in einem Zeitalter, dem man nicht zu Unrecht den Titel « eherne Romantik » (« Romantisme d'airain ») gegeben hat.

Dr. FRITZ STEGE.

pas ce sentiment resté très fort, en portant un amour presque douloureux à son peuple et son pays, la jeune musique allemande atteint presque une nouvelle *religiosité*. Et c'est ici que se trouvent les germes les plus riches pour l'avenir de la création musicale dans la jeune génération, à une époque à laquelle on n'a pas donné à tort le nom de *Romantisme d'airain*.

Dr. FRITZ STEGE.
Traduction S. B.

TRIBUNE LIBRE ET CONTROVERSES

L'article de notre distingué collaborateur berlinois, le Dr Fritz Stege, intitulé : Die gegenwärtige Lage der Deutschen Musik, *a suscité un vif intérêt et des controverses. Nous commençons par reproduire, ci-dessous,* in extenso, *l'article publié dans le* Daily Telegraph and Morning Post, *de Londres, par le critique musical de ce journal, M. Richard Capell :*

PANORAMA EUROPÉEN

Un Allemand traite des nouvelles relations entre l'État et l'Artiste

Deux des plus grands états de l'Europe, l'Allemagne et la Russie, ont assumé aujourd'hui le rôle de dicter aux compositeurs, habitant sur leur territoire, la musique qu'ils doivent écrire et celle dont ils doivent se garder.

Le plus curieux de l'affaire c'est que l'un et l'autre pays ont jusqu'à présent parfaitement rempli leur rôle dans ce domaine sans recourir à cette forme particulière de l'aide de l'État : « Pour réussir à ce que son œuvre soit publiée et exécutée », dit Gerald Abraham », le compositeur soviétique doit compromettre son intégrité artistique et écrire une musique admise par les autorités ».

Un apologiste du nouveau régime allemand, Fritz Stege, défend les règlements et les interdictions que la grande musique allemande n'a jamais connus. Il dit :

« Si des ennemis du peuple composent une musique intellectuelle privée d'âme et de cœur, pour laquelle il n'y a plus d'auditeurs en Allemagne, ces décisions ne sont pas arbitraires ; elles sont inspirées, au contraire,

EUROPEAN SURVEY

A German on the new relations between state and artist

Two of the largest European States, Germany and Russia, are to-day taking it upon themselves to tell the composers within their borders what sort of music they shall and shall not write. And the odd thing is that both are countries which have done very respectably in the musical way without this particular form of State Aid.

« To get his work published and performed, » says Gerald Abraham, « the Soviet composer must compromise his artistic integrity and write music acceptable to the authorities ». And an apologist of the new German regimen, Fritz Stege, defends regulations and prohibitions unknown in the great era of German music, saying :

« If there is no longer a hearing allowed in Germany for intellectuals and enemies of the people who compose an unfeeling music without heart or soul, these prohibitions are by no means arbitrary, but are the result of thorough consideration of the people's soul whose responsible authorities have discarded everything that failed

par une observation poussée de l'âme populaire dont les chefs éloignent tout ce qui ne correspond pas à l'âme de la nation allemande ».

Cette citation est extraite d'un article paru dans une revue nouvelle, « La Revue Internationale de Musique », publiée à Bruxelles et dont le premier numéro contient une série de communications émanant des capitales européennes et décrivant des conditions et des perspectives variées : Edwin Evans écrit de Londres, Charles Koechlin de Paris, Sem Dresden d'Amsterdam, etc.

Les contrastes qui sont décrits dans cet article représentent, à une échelle réduite, l'Europe divisée dont nos quotidiens nous apportent tous les matins le reflet ; il n'est pas d'articles qui nous montrent un contraste plus grand que ceux venant d'Angleterre et d'Allemagne. Le second aurait fait figure, il y a une génération, d'un extrait d'un nouveau voyage de Gulliver et à une époque de véritable individualisme, le Dr. Stege aurait moins semblé être le porte-parole de la patrie de Beethoven et de Wagner que l'apologiste satirique de la musique d'une communauté de termites.

to correspond to the true nature of the German nation ».

Our quotation is from an article in a new magazine, « La Revue Internationale de Musique, » published at Brussels, the first number of which contains a series of contributions from the European capitals, describing the various conditions and outlook. Edwin Evans writes from London, Charles Koechlin from Paris, Sem Dresden from Amsterdam, and so on. The diversities depicted represent on a small scale the divided Europe of every morning's newspapers ; and no two articles form a greater contrast than the English and the German. The latter would, a generation ago, have read like nothing so much as an extract from a new Gulliver's Travels ; and in a time of thoroughgoing individualism Dr. Stege would have seemed to be not so much a spokesman of the land of Beethoven and Wagner as the satirical apologist of the music of some termite-like community.

Miaskovsky

La liberté de l'individu cependant n'est pas une condition indispensable à l'existence d'une société humaine. En réalité, sa suppression est devenue un article de foi chez plus d'un peuple énergique et nombreux. Étant donné que ces peuples sont parmi ceux qui, sous d'autres régimes, ont su admirablement jouer leur rôle dans l'évolution de la musique européenne, il sera du plus haut intérêt de suivre la façon nouvelle dont ils développeront leurs traditions et de voir comment l'esprit créateur répondra à une

Miaskovsky

The liberty of the individual, however, is not a condition indispensable to the existence of human society ; indeed, its renunciation has become an article of faith with more than one energetic and numerous people. Since these are peoples which, under other regimens, made magnificent contributions to European music, it will be of the utmost interest to see to what effect they now develop their traditions and how the creative spirit responds to a discipline which Beethoven and Wagner, Verdi and

discipline que Beethoven, Wagner, Verdi et Moussorgsky auraient certainement considéré comme insupportable. Il est certainement trop tôt pour demander des résultats, bien que la terre russe qui depuis vingt ans déjà est soumise à une nouvelle culture montre une floraison dont la lenteur est décourageante.

Georges Polianowsky, porte-parole russe de l'enquête bruxelloise, cite Miaskovsky comme le plus grand compositeur soviétique. Hélas, nous connaissons la musique de Miaskovsky !

Le fait sur lequel Polianowsky insiste principalement c'est l'extraordinaire emprise de la musique en Russie : 55.000 cercles musicaux comprennent plus d'un million de membres, des milliers d'orchestres de balalaïka, etc. Il en va de même dans l'article allemand : « le nombre de joueurs d'harmonicas et d'accordéons, d'ensembles d'harmonicas, de cercles de joueurs de guitare, d'instrumentistes et d'orchestres amateurs et surtout de choristes se chiffrent par centaines de milliers ». Une pression est exercée sur les compositeurs des deux pays afin de les pousser selon l'idéologie du régime à s'inspirer de chants populaires dans leurs œuvres.

Italie

La situation du créateur en Italie, telle qu'elle est décrite par Alfredo Casella, est tout à fait différente. Il fait allusion à une campagne de presse récente dirigée contre l'art moderne en général et visant à imposer en Italie les mêmes restrictions draconiennes qui sévissent en Allemagne mais « jusqu'à présent tout au moins » la politique du régime a été « de laisser à l'artiste une liberté complète ». Le tableau qu'il brosse de la situation musicale en Italie ne suggère pas une

Moussorgsky would certainly have considered insufferable.

It is, no doubt, too soon to ask for results, though the field in Russia, which has had 20 years of the new culture, may seem disappointingly slow in flowering. George Polianovsky, the Russian spokesman at the Brussels symposium, refers to Miaskovsky as the greatest of Sovietic composers. Alas ! we have heard Miaskovsky's music.

What Polianovsky chiefly insists upon is the vast dissemination of music in Russia, — 55.000 musical clubs, with more than 1.000.000 members, thousands of bands of balalaika players, and so on. Similarly in the German article : « The number of mouth-organ and accordion players, mouth-organ bands, zither clubs, amateur instrumentalists and orchestras and, above all, choral singers, runs into hundreds of thousands. » Pressure is brought to bear on the composers of both countries to make use of folk-song in their works, on ideological grounds.

Italian parties

Conditions for the creative musician in Italy, as described by Alfredo Casella, are quite different. He mentions a recent Press campaign against modern art in general, aimed at bringing into force in Italy much the same Draconian restrictions as in Germany ; but « up to the present, at all events, » the policy of the regimen has been « to allow artists a total liberty in creation. » The picture he draws of musical composition to-day in Italy suggests nothing

« gleichgeschaltung », un nivellement, mais, au contraire, un très vivant antagonisme entre la mentalité surannée (« fidèle à la mentalité provinciale et médiocre de l'Italie d'avant-guerre ») et la mentalité nouvelle.

Une telle possibilité est exclue de l'esprit qui anime l'article allemand qui est un document remarquable. Le Dr. Stege est un mystique qui prêche une sorte de « trinitarisme » dont les membres indivisibles sont : le peuple, l'État et l'art.

Un État sans Peuple, dit-il, n'est pas plus concevable qu'un art existant par lui-même et qui ne serait pas l'expression sublimée de la pensée populaire. Il n'y a point de démarcation possible entre l'art et la politique. L'État est lui-même une œuvre d'art et, comme l'État, l'œuvre d'art est une image sublimée de la pensée et du sentiment populaires. Mais n'y a-t-il pas, demanderez-vous, de grandes différences entre les individus ? Stege répond que l'individu doit être amalgamé dans le peuple (l'individu allemand s'entend) :

« Pour révéler la puissance spécifique du peuple, ses désirs et ses volontés, il faut d'abord créer l'unité. Des idéals élevés communs à tous doivent être implantés dans l'âme populaire si l'on veut triompher d'une désintégration en des groupements de plus en plus petits qui exercent une influence particulièrement nuisible dans le domaine musical ».

Le Dr. Stege continue en attaquant impitoyablement la musique allemande des années 1920 et ajoute que les œuvres musicales d'aujourd'hui ne sont pas imposées au peuple mais qu'elles naissent organiquement de la vie du peuple. Exemples : Les variations de Gottfried Müller sur le chant populaire « Morgenrot » et les œuvres de Werner Egk basées sur des danses

« gleichgeschaltet, » but a very lively antagonism between the old-fashioned (« faithful to the provincial and mediocre mentality of pre-war Italy ») and the new.

No such possibility is allowed by the spirit that breathes in the German article — a remarkable document. Dr. Stege is a mystic who preaches a kind of trinitarianism, the indivisible members being People, State and Art. A State without a People is (he says) not more conceivable than an art existing for its own sake and not sublimated into an expression of the people's thought. There is no line to be drawn between art and politics. The State itself is a work of art, and like the State the work of art is a sublimated image of the people's thoughts and feelings.

But are there not, you ask, great differences among persons ? Stege answers that persons must be amalgamated into a people — German persons, at all events.

« To make recognisable the peculiar strength of a people, its desires and its will, a people must first be unified. High ideals, common to all, must be implanted in the soul of the folk, if the fight is to be won against that disintegration into smaller and smaller sects and cliques which has a particulalrly noxious influence in the field of music ».

He goes on to censure unsparingly the German music of the 1920's, and says that to-day's musical compositions are not imposed on the folk, but spring organically from the folk's life. Examples : Gottfried Müller's variations on the folk-song « Morgenrot », and Werner Egk's works based on German folk-dances. These are composers who have not yet reached the outer world ; but the idea of variations on folk-songs and arrangements of national dances,

populaires allemandes. Ce sont des compositeurs qui n'ont pas encore atteint le monde extérieur, mais l'idée d'écrire des variations sur des chants populaires ou d'écrire des arrangements de danses populaires n'est, après tout, pas nouvelle. Ce qui, par contre, est nouveau, c'est la doctrine suivant laquelle, bon gré mal gré, les compositeurs devraient, doivent écrire comme ceci ou comme cela, « en ne composant que pour le peuple et non pour des cliques de snobs et de pédants ».

after all, is not new. What is indeed new is the doctrine that, willy-nilly, composers should and must write like this, « composing only for the folk and not for cliques of snobs and pedants ».

Les nouveaux Maîtres de la Musique

Des objections évidentes pourraient être élevées ; par exemple, que l'Art de la Fugue a été composé pour des pédants et la musique de Chopin pour des snobs, mais il serait oiseux d'adresser telle ou telle objection à un mystique comme le Dr. Stege qui représente une force passionnée et formidable, extra musicale, qui voudrait faire de la musique une esclave. Soit ! La Musique a plus d'une fois, dans le passé, joué ce rôle.

Il serait dangereux de prétendre, sous prétexte que le génie de Beethoven demandait au monde une liberté absolue, qu'une musique nouvelle et saine ne puisse pas naître de cet « enrégimentement » des musiciens, tout au moins dans des pays comme la Russie et l'Allemagne avec leur énorme consommation musicale. L'histoire ne se répète pas.

Les cerveaux créateurs d'aujourd'hui ne retrouveront pas plus, dans l'atmosphère politique, les motifs d'inspiration d'un Beethoven que le vocabulaire musical dont le maître de Bonn disposait.

Music's new master

Obvious objections may be raised — for instance, that « Die Kunst der Fuge » may be said to have been written for pedants and Chopin's music for snobs. But it would be futile to address these or any objections to a mystic like Dr. Stege, who represents a passionate and formidable force outside music, which would include music as a tributary. Well, for that matter, music has more often than not been a tributary in the past.

He would be unduly rash who would, on the ground that Beethoven's genius demanded of the world absolute independence, deny the possibility of a valid new music of some sort arising sooner or later from this modern conscription of musicians — at any rate, in countries like Germany and Russia, with their enormous consumption of music. For history does not repeat itself. New creating minds can no more expect to find the inspiration of Beethoven's political atmosphere than the material of music in the state in which Beethoven took it over.

Richard Capell.

Voici la réponse au Daily Telegraph and Morning Post *que nous a adressée, spontanément, le Dr Stege :*

WAS IST EIN « VOLKSKOMPONIST » ?

Von Dr Fritz Stege (Berlin)

Der Londoner « *Daily Telegraph* » brachte am 25. Juni einen Aufsatz « A German on the new relations between State and Artist », der sich kritisch mit meinen Ausführungen über « Die gegenwärtige Lage der deutschen Musik » in der ersten Nummer der *Revue Internationale de Musique* (Brüssel) auseinandersetzt.

Es erscheint notwendig, der missverständlichen Auffassung des englischen Blattes entgegenzutreten, die sich im wesentlichen auf das neugewonnene Verhältnis zwischen Komponist und Volk bezieht. Aus meinen Darlegungen über die völkischen Grundlagen der heutigen Komposition, die dem Volkstum künstlerische Anregungen entnimmt und nicht dem Einzelnen, sondern der Allgemeinheit dient, folgert der « Daily Telegraph » eine Abkehr von der grossen klassischen Tradition Deutschlands, eine Aufhebung der künstlerischen Individualität und eine Hörigkeit (« tributary ») des deutschen Komponisten gegenüber dem Volke.

Die Missverständnisse zwischen englischer und deutscher Musikauffasung lassen sich in eine einzige Frage zusammendrängen : nämlich die Frage nach dem Wesen des « Volkskomponisten » und seiner Aufgabe.

Dem Ausland mag lediglich der Begriff selbst neu erscheinen. Wäre der « Volkskomponist » einzig und allein eine Errungenschaft der Neuzeit — nun, so wären Beethoven, Wagner usw. niemals musikalische Vertreter des Volkstums gewesen und hätten lediglich für « cliques of snobs and pedants » komponiert !

Qu'est-ce qu'un compositeur pour le peuple (Volkskomponist) ?

Le *Daily Telegraph* de Londres a publié, le 25 juin dernier, un article intitulé « *A German on the new relations between State an Artist* » critiquant mon article « *Die gegenwartige Lage der deutschen Musik* » paru dans le premier numéro de *la Revue Internationale de Musique*, de Bruxelles.

Il est nécessaire de mettre au point la conception erronée du journal anglais concernant les rapports nouveaux entre le compositeur et le peuple.

De mes réflexions sur les fondements populaires de la composition contemporaine qui servent les aspirations artistiques populaires et intéressent non pas l'individu mais la collectivité, le *Daily Telegraph* déduit que l'Allemagne abandonne sa grande tradition classique, supprime la personnalité artistique et que le compositeur allemand est tributaire de la masse.

Le malentendu entre les conceptions musicales anglaise et allemande peut se ramener à une seule question : quel est le caractère propre du compositeur pour le peuple et quel est son devoir ?

Cette conception même peut paraître nouvelle aux pays étrangers.

Si le « compositeur pour le peuple » était uniquement une acquisition des temps actuels, Beethoven, Wagner, etc., n'eussent jamais été des représentants du peuple et ils n'auraient composé que pour des « cliques of snobs and pedants » !

Die Tatsache, dass Deutschland in hohem Masse sich seiner grossen Tradition bewusst ist, das unserens klassischen Meistern alljährlich Feste bereitet werden, dass unsere Regierung wie in kaum einem anderen Staat über musikalische Sachkenntnisse verfügt und namentlich in Richard Wagner den Gipfelpunkt völkischen Musikschaffens erblickt, hätte wahrhaftig auch jenseits des Kanals bekannt sein dürfen.

Aus dieser hohen Achtung vor dem musikalischen Erbe Deutschlands ergibt sich aber ohne weiteres, dass der heutige « Volkskomponist » nicht als Gegenspieler oder Ueberwinder der Tradition auftritt, sondern nur jene künstlerische Sendung fortzusetzen trachtet, die unsere volksverbundenen klassischen Meister übernommen hatten!

Selbstverständlich war es falsch, eine « Hörigkeit » des Komponist en gegenüber einem Volke anzunehmen. Denn mit der Komposition von Volksliedern, von Volksliedvariationen und Volkstänzen ist das Wesen des « Volkskomponisten » keineswegs erschöpft, und gewisse Konjunktur-Erscheinungen, die ebenso verständlich wie verzeihlich sind, können für den gerechten Beurteiler nicht zum Massstab des gesamten neudeutschen Musikschaffens werden. Es ist dringend davor zu warnen, den Begriff des Volkskomponisten allzu eng zu fassen. Richard Wagner darf nicht minder den Ehrentitel des Volkskomponisten tragen als der sinfonische Sänger von « Freude schöner Götterfunken », und das Meistersinger-Vorspiel, die Schlussansprache des Hans Sachs gehören zu dem musikalischen Bestand aller *nationalsozialistischer* Feierstunden. Ist aber die Erkenntnis ihres völkischen Wertes nicht erst vorwiegend nach ihrem Tode erfolgt? Galten sie nicht zu Lebzeiten als kühne Erneuerer des musikalischen Stils, als Vorkämpfer für eine Zukunft musikalisches Erlebens, das eine weit höhere Reife völkischer Musikauffassung voraussetzen

---

Le fait que l'Allemagne est hautement consciente de sa grande tradition est prouvé par les festivals qu'elle donne chaque année en l'honneur de ses grands Maîtres. Notre gouvernement, d'autre part, veille mieux qu'aucun autre à la culture musicale et, en particulier, il place Richard Wagner au sommet de l'art musical populaire. On aurait vraiment pu comprendre cela de l'autre côté de la Manche.

Il résulte de cette considération sur l'héritage musical allemand que le *Volkskomponist* d'aujourd'hui n'apparaît pas comme un adversaire ou un destructeur de la tradition mais qu'il essaie au contraire de poursuivre la mission artistique de nos maîtres classiques, intimement liés eux-mêmes à la collectivité.

Ce serait évidemment une erreur de supposer que le compositeur est tributaire de son peuple : la personnalité du Volkskomponist ne se borne pas à la création de mélodies populaires, de variations sur des chants populaires, de danses populaires et certaines apparences occasionnelles, aussi compréhensibles qu'excusables, ne peuvent pas servir de base au critique sincère pour juger la composition musicale allemande moderne. Il ne faut pas considérer la conception de « compositeur pour le peuple » dans le sens le plus étroit du terme. Richard Wagner y a droit comme le chantre de « Freude schöner Götterfunken » et le prélude des *Maîtres-Chanteurs*, l'allocution finale de Hans Sachs font partie de toutes les festivités musicales nationales-socialistes. Mais la reconnaissance de leur caractère populaire n'est-elle point apparue qu'après leur mort? De leur vivant, n'étaient-ils pas traités comme des rénovateurs hardis du style musical, comme des précurseurs d'un avenir musical évolué, exigeant par là-même une maturité musicale populaire beaucoup plus grande que les

musste als jene Komponisten von ihren Zeitgenossen erwarten durften? Und wenn der « Daily Telegraph » meine Ausführungen in der « Revue Internationale » aufmerksam gelesen hätte, dann hätte er die von ihm aufgeworfenen Probleme in folgenden Worten beantwortet gefunden :

« Das musikalische Kunstwerk von heute... kann selbstverständlich unter den Händen des Genies in eine heute vielleicht noch unverständliche völkische Zukunft hineinragen, es wird aber niemals seine innere Abstammung vom Volke her verleugnen, ebensowenig wie das Kind im Laufe seines Erdendaseins selbst bei stärkster individueller Entwicklung jemals seine seelischen Beziehungen zur Mutter abstreifen kann ».

Was also entscheidet letzthin über das Wesen des Volkskomponisten? In allererster Hinsicht die Gesinnung, die künstlerische Ehrlichkeit, die Liebe zum Volke und das stolze Bewustssein, selbst ein Bestandteil jenes Volkes zu sein, das im Komponisten seinen künstlerischen Sprecher und Fürsprecher erblickt. Und was noch bleibt — das ist die für « a mystic like Dr. Stege » selbstverständliche Achtung vor den letzten, tiefsten Geheimnissen seelischer Mystik, die den Tonsetzer mit seinem Volk zu einer unenträtselbaren unlöslichen Einheit verbinden.

Dr. FRITZ STEGE.

---

compositeurs de ce temps ne pouvaient attendre de leurs contemporains. Si le critique du *Daily Telegraph* avait lu avec attention mon article de la *Revue Internationale*, il eût pu répondre au problème en se référant aux termes suivants : « Le chef-d'œuvre musical d'aujourd'hui... ne peut, de toute évidence, que se projeter aux mains d'un génie dans un avenir encore indiscernable ; jamais il ne reniera sa parenté avec le peuple, tel l'enfant qui, dans le cours de son existence terrestre, ne se dégagera pas des attaches spirituelles avec sa mère, si forte que puisse être son évolution individuelle propre ».

Quels sont, en définitive, les caractères essentiels du compositeur pour le peuple? En tout premier lieu, l'attitude spirituelle, la probité artistique, l'amour du peuple et la fière conscience d'être lui-même une parcelle de cette collectivité qui voit en lui l'interprète et le porte-parole artistique de ses sentiments. Ce qu'il faut ajouter encore, c'est, pour « a mystic like Dr Stege » (pour un mystique comme le Dr Stege) : un respect spontané des plus profonds secrets d'une mystique d'âme qui unit, d'une union indissoluble, le compositeur et son peuple.

Traduction M. C. Dr FRITZ STEGE.

La question débattue offre le plus haut intérêt.

Nous publierons, dans notre prochain n°, d'autres opinions, émanées d'Allemagne et d'ailleurs. Il est probable que, vu l'ampleur que semble devoir prendre le débat, ce numéro sera « centré » sur la question de la liberté de l'art *et de l'*importance éthique de la musique.

Nous invitons nos lecteurs à y prendre part, à condition, bien entendu que leurs opinions soient exprimées, d'où qu'elles viennent, dans une forme courtoise et animées du seul désir d'éclairer un problème dont l'importance n'échappera à personne.

CHRONIQUES ET NOTES

Le Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine (S.I.M.C.)

LONDRES, JUIN 1938

Le programme comportait deux concerts d'orchestre, deux concerts de musique de chambre et un concert de musique pour orchestre de chambre. Une quarantaine d'œuvres étaient exécutées, représentant la production de vingt pays. On sait que les œuvres sont choisies chaque année par un jury international de cinq membres, dans des conditions très rigoureuses.

Je ne vous infligerai pas l'analyse de chacune de ces pièces, me déclarant incapable de me livrer à cet exercice sur une bonne moitié des œuvres entendues.

Le festival permet, chaque année, de faire le point. Ce n'est pas tellement la qualité des œuvres qui importe, que leurs intentions et leur tendance. Les « écoles nationales » sont bien mortes, on chercherait en vain un écho de Grieg dans la musique des Scandinaves, et un écho de Dvorák chez Haba et ses disciples.

Le monde musical semble divisé en deux camps : l'Europe Centrale et « l'autre ». (l'Allemagne s'est retirée depuis longtemps de la S. I. M. C.)

Mais il y a le grand courant de la musique viennoise, l'atonalité,« l'athématisme », qui a débordé jusqu'en Roumanie et dont les effets se font sentir jusqu'au Danemark et en Lithuanie. Musique intellectuelle, formelle, anti-romantique et qui n'a que faire de l'« inspiration » : on connaît l'antienne.

Cette nouvelle génération n'a plus aucun lien, semble-t-il, avec la culture musicale antérieure. On sait l'influence de Wagner sur Schönberg, lequel ne se débarrassa jamais tout à fait de *Tristan*. Il y avait dans la musique viennoise un climat poétique intense, qui atteint son point culminant dans *Pierrot Lunaire* ou dans *Wozzeck*.

Chez les nouveaux-venus, rien de pareil. La forme subsiste, et les procédés de fabrication ; mais la musique est la plus rigide, la moins rayonnante qui soit. Art presque impersonnel — le dernier avatar de ce qu'on a pu appeler la « musique objective » de Strawinsky, et qui, pourtant..... Aussitôt après le concert, je vous garantis qu'un quintette de Sybel, danois, un quatuor de Ulmann, tchèque, des mélodies de Vuckovic, yougoslave, vous laissent un souvenir également confus et pénible.

Musique que l'on écoute, mais que l'on n'entend pas. Cet art qui est le triomphe de la forme, de la construction pure, est le plus amorphe et le plus confus qui soit.

On se désintéresse très vite de ces morceaux qui pourraient être plus longs ou plus courts, où le discours musical peut s'arrêter à tout bout de champ, sans dommage, où les idées s'agglutinent et s'agglomèrent en une sorte de rhapsodie éperdue, saumâtre et désespérée. Un ennui sans bornes se dégage de ces œuvres. On n'a même plus la ressource de se demander si le compositeur a quelque chose à dire : s'il n'avait rien à dire, il en dirait tout autant, et mieux encore....

Les pays de l'Europe Centrale ont-ils l'entendement de cette musique? C'est possible. Ils y trouveront peut-être un plaisir « cérébral » et légèrement sadique, avec des considérations qui ne doivent pas être très éloignées de celles des théoriciens du Moyen Age.

Il est hors de doute que, lorsque, dans un programme, on arrive à une œuvre de l'Europe de « *par ici* », l'attention se réveille, la torpeur se dissipe — l'on se remet à écouter. Peu importe la qualité de ces œuvres — elles commencent par se faire entendre.

L'atonalité est une sorte de système de camouflage. Certaines de ces compositions transposées « en clair » nous donneraient en substance musicale, l'équivalent d'une symphonie de Raff ou d'une mélodie de Clapisson.

Je n'ai pu assister, malheureusement, au premier concert d'orchestre. On y a donné notamment la symphonie de Koffler, musicien polonais très intéressant et une œuvre très importante d'Anton Webern, *Das Augenlicht*, pour chœur mixte et orchestre.

Au premier concert de chambre, notons surtout un Quintette pour piano et cordes de Nin-Culmell, espagnol, œuvre agréable et fringante.

Les œuvres pour orchestre de chambre étaient particulièrement remarquables, notamment une belle *Suite* pour cordes et piano du hollandais Guillaume Landré et la *Musique pour Radio* du tchèque Bartos, admirablement conduite par le Dr. Smetacek. Bela Bartók et sa jeune femme jouaient eux-mêmes une *Sonate pour deux pianos et batterie*. Oeuvre intéressante, un peu voulue, et qui manifestement ne donne pas tout ce qui s'y trouve, à la lecture sur la table.... La batterie ajoute des effets curieux, mais qui ne vont pas au delà de la surprise.

A tirer hors-pair, une *Cantate* pour soprano, chœur et piano de Ernst Krenek. Krenek, venu de *Johny spielt auf*, est actuellement un des défenseurs les plus convaincus du « Zwölftonsystem », à l'inverse d'un Berg, qui, dans *Lulu*, se détache de sa doctrine première. Mais la puissance mélodique de Krenek, la constance de l'inspiration vont bien au delà du système. Sa cantate est écrite sur des textes allemands des XVIIe et XVIIIe siècle,— poètes assez oubliés comme Andreas Gryphius, Johann Klaj etc.,considérés comme baroques et affectés, et qui se révèlent singulièrement surréalistes, dans des couleurs violentes et cruelles. La musique est d'un lyrisme intense, d'une expression grandiose. Le piano soutient à peine le chœur dont les voix sont de la plus grande liberté. Peu m'importe la gamme choisie par Krenek, son système : je me trouve en présence d'une œuvre de haute valeur, lourde de substance musicale, profondément poétique et dont la force expressive dépasse de loin les intentions formelles.

Au second concert de chambre, citons une *Suite* pour violon et piano de Bertus Van Lier (Hollande) et un beau quatuor à cordes de Karol Rathaus ; une remarquable « *Composition pour violon et alto* » du suédois Sten Broman, bien équilibrée, aux idées nettes, enfin une adorable *Suite dans le Goût Espagnol* pour hautbois, basson, trompette et clavecin, de Roland-Manuel — je vous laisse à penser si cette musique, vive et spirituelle, qui ne dépassait jamais son objet de divertissement, fit l'effet d'un rayon de soleil parmi les œuvres cyclopéennes du Festival.

Enfin la pièce de résistance, le second concert d'orchestre. Un bon « concert pour orchestre » de Carlo Nielsen (Italie), où l'on retrouve les préoccupations classiques et le « *retour à* » des jeunes italiens. Une très belle composition de Robert Gerhard, un des premiers musiciens de la jeune Espagne, «*Albada Interludi i dansa* »,

magistralement orchestrée, profondément espagnole dans son esprit, sans les « hispanismes » chers à Albeniz et Falla.

De Hindemith, l'on donnait deux fragments de *Mathis der Maler*, non pas les morceaux habituels pour orchestre, mais deux airs magnifiques, l'un pour ténor, l'autre pour baryton, pleins de vigueur et d'expression. Ici aussi, comme chez un Krenek, la musique déborde le système et ne se préoccupe plus que d'elle-même.

Jean Binet, dont on exécutait les *Danses pour Orchestre* est un des meilleurs compositeurs suisses. L'œuvre devait être dirigée par Rosenthal, mais le compositeur lui-même dut prendre la baguette, au pied levé, ce qui desservit un peu l'interprétation. Musique claire et rayonnante, avec une allégresse, une sorte d'optimisme robuste,une joie de vivre qui se fait bien rare dans l'expression sonore d'aujourd'hui. L'invention est soutenue, l'orchestration précise et intéressante. On donnait ensuite un long fragment de la *Vision d'Ysaye* de Willy Burchkard, suisse allemand. Grande machine, qui ne manque pas d'allure, mais longue et monotone, très grise d'orchestration ; l'œuvre était conduite avec vigueur par M. Paul Sacher.

L'interprétation était assurée par le « Nonett » Tchèque, le Kutcher Quartett, le Quatuor Brosa et le Quatuor de Prague. L'admirable chorale de la B. B. C., des solistes comme Maroussia Orloff, pianiste, des violonistes comme Kathleen Washbourne et Jessie Hinckcliffe, le pianiste Mannheimer etc. Parmi les chefs d'orchestre, citons Boult et Scherchen, Sacher et Rosenthal.

Des exécutions diverses, en hors-d'œuvre, agrémentaient le Festival. Signalons notamment une délicieuse exécution, par des semi-amateurs, de deux vieux opéras anglais : *Vénus et Adonis* de Dr. John Blow (XVIIe s.) et une « *comic seranata* » de Dibdin (XVIIIe), *The Ephesian Matron* d'un burlesque étonnant.

HERMANN CLOSSON.

Le Festival allemand Max Reger

Première exécution du « Requiem ».
La signification des œuvres de Max Reger.

Bien que soit terminée la saison musicale de Berlin proprement dite, les mois de mai et juin apportent encore au public de grandes jouissances artistiques, grâce aux « semaines » traditionnelles. Chaque année, les châteaux de Berlin ouvrent leurs portes aux amis de la musique et dans un décor imposant, à la lueur d'innombrables bougies, s'évoque un passé lourd de gloire. Ainsi se constitue une nouvelle base musicale vraiment « populaire ».

Les « semaines musicales » sont annuellement consacrées à un illustre compositeur allemand. Après le festival de Beethoven et le Festival des Romantiques, nous eûmes cette année le Festival Reger. C'était le devoir de la ville de Berlin de fêter ce compositeur mort depuis peu. Comme le faisait remarquer le prof. Dr Fritz Stein, grand regerien, dans son discours inaugural de la Semaine musicale de Berlin, Berlin a longtemps boudé la musique de Reger mais le temps a démenti ceux qui prophétisaient une courte vie à l'œuvre de Max Reger. C'est lui qui fut exécuté le

plus grand nombre de fois à la T.S.F., l'an passé (4788). Nous pouvons nous apercevoir aujourd'hui seulement dans quelle importante mesure Reger a inspiré les générations actuelles. Ceci sans tenir compte de l'exemple esthétique qu'il offre au point de vue de sa nature essentiellement allemande, et l'importance qu'il donna au développement de la forme musicale.

Douze concerts furent organisés sous les auspices de la Société Max Reger. Les artistes les plus en vue : Elly Ney, le quatuor Strub, le quatuor Havemann, Georg Kulenkampff, les organistes Günther Ramin, et Fritz Heitmann, la chanteuse de concert Emmi Leisner, etc. Ce sont surtout les 4 grands concerts d'orchestre et chœurs qui attirèrent l'attention. Il est spécialement remarquable au point de vue des aspirations culturelles et politiques de la nouvelle Allemagne que ce soit précisément la société nationale-socialiste : « *Kraft durch Freude* » qui ait inauguré le cycle des concerts. Voilà bien le symbôle du temps présent. C'est l'élément travailleur qui a contribué à la gloire de ce maître si souvent incompris. Devant une salle comble, face au buste de Reger, Carl Schuricht dirigea l'orchestre Philharmonique. Sa stature imposante convenait à merveille à la direction des puissantes variations sur un thème de Hiller. De son côté, Georg Kulenkampff joua avec une rare maîtrise le concerto pour violon en la mineur, œuvre exécutée rarement et qui fait valoir une grande richesse de fantaisie et de poésie. Un concert avec chœurs donné par la maîtrise de l'antique église Ste Marie avec le concours de l'orchestre régional, sous la direction de Hans Georg Goerner, fit connaître trois cantates. Il est intéressant de constater comment Reger traite le chant paroissial et l'influence qu'il a pu avoir dans ce sens sur l'orientation musicale de la jeune génération allemande.

Le troisième concert fut donné sous la direction du Prof. Hermann Abendroth. Les sonorités si fines de la *Symphonie en sol mineur* avec double orchestre à cordes furent superbement mises en valeur, sous sa sensible baguette. Alfred Hoehn joua de façon titanesque le concert de piano en fa majeur. Le dernier concert, le plus important, fut donné au Conservatoire,par les Choeurs mixtes réunis du Reichsverband sous la direction de Prof. Dr. Stein. Il nous procura la joie de nous faire entendre pour la première fois, une partie du *Requiem* composé en 1914 en l'honneur des héros morts à la grande guerre. Il resta inachevé. Reger offrit le manuscrit à son ami le Prof. Dr. Carl Straube, de la maîtrise de l'Église de S.-Thomas, à Leipzig, qui eut la grande obligeance de mettre le précieux document à la disposition du comité Reger. Moment spécialement émouvant où, après un point d'orgue impressionnant, le *Requiem aeternam* apparaît dans un crescendo magistral, dans une force d'expression sans égale. Il plane dans cette œuvre une sombre atmosphère de Boecklin dans le va-et-vient des vagues musicales. Parfois, un souffle populaire assainit cette œuvre qui s'infléchit à toutes les gammes de la passion. C'est là l'œuvre d'un Solitaire.Elle fut écoutée religieusement et obtint un succès retentissant. Les œuvres chorales « Weihe der Nacht », le 100e psaume, clôturait ces inoubliables festivals et prouvaient aux amateurs non encore convaincus la place que mérite Reger dans la musique contemporaine allemande.

Dr. Fritz Stege.

Un centre exemplaire d'éducation musicale: Le Conservatoire de Berlin

Le Conservatoire « Stern » peut s'enorgueillir d'un passé glorieux. Après des débuts pénibles, il est arrivé à l'apogée et à une importance extraordinaire, grâce à ses différents directeurs (le Prof. Paul Graener, entre autres). Une ère nouvelle commença lorsque le 1er février 1938, le Prof. Bruno Kittel continua l'œuvre commencée en transformant l'ancienne institution en Conservatoire de la capitale du Reich. En sa qualité de Directeur des célèbres chœurs, « Kittel » appartient tout entier à la vie musicale de Berlin. Cet homme splendide, toujours jeune, constamment sur la brèche, ne mérite que louanges. Il jouit d'une véritable popularité, dans le sens le plus exact du terme. C'est un vrai allemand et des luttes datant d'une cetaine époque lient l'auteur de ces lignes, d'une amitié éternelle, à ce maître. Le Conservatoire, la première année, débutait avec 227 élèves et 70 professeurs. En 1938, il y avait 610 élèves, dont 37 étrangers de tous pays, et 80 professeurs, résultat dont le Conservatoire pouvait être fier. On y annexa alors une école de musique populaire sous la direction de Ernst Guido Neumann, ainsi qu'une école urbaine de chant sous la direction de M. Rudolf Lamy, comptant 400 élèves.

Il faut ajouter à cela les groupements d'école de chant des différents quartiers de la ville. Les locaux du Conservatoire ne suffisaient plus et l'on se vit obligé de déménager bientôt. Même le groupement entier des la « SS.-Leibstandarte » adhère au Conservatoire. Il est impossible de nous attarder à chaque professeur en particulier. Signalons parmi les plus connus le Prof. Albert Fischer, Rudolf Maria Breithaupt, Otto Nikitits, Siegfried Boris, Bernhard Lessmann, Walter Drwenski, Curt von Wolfurt, Edmund von Borck, Generalmusikdirektor Arthur Rother. Le petit annuaire de 63 pages du Conservatoire offre d'intéressantes particularités, surtout en ce qui concerne le corps professoral. Un soin tout particulier est donné à l'enseignement du chant. Le chanteur d'opéra est développé aussi bien au point de vue musical qu'au point de vue « comédien ». Je pense que ceci est unique car le chanteur d'opéra souffre en général de routines « cabotines ». Cette école modèle est l'œuvre d'Arthur Rother. On procède de façon tout aussi rationnelle dans les classes de piano et de violon. L'orchestre du Conservatoire renforcé par les cuivres et les bois de la « SS. Leibstandarte » ne suffit plus et un deuxième orchestre d'élèves sera mis sur pied et bientôt même un troisième. « Éducation rythmique avant tout » source de tous progrès. On forme des chefs d'orchestre qui trouvent un merveilleux champ d'activité dans l'activité musicale du Conservatoire. Dans quelques jours, seront organisés trois concerts dans la salle Beethoven, qui, espérons-le, annonceront l'apparition prochaine de nouveaux compositeurs. Des concerts les plus variés se succèdent sans cesse : orchestre, chant, piano, violon, etc. La dernière soirée nous promet entre autres le *Concerto* de Bach en la mineur pour 4 pianos et la *Fantaisie pour Choeurs* de Beethoven, avec le concours de l'orchestre et des chœurs du Conservatoire, sous la direction du Prof. Bruno Kittel.

Bref, la « résurrection » du Conservatoire est une œuvre qui excite l'admiration. En l'espace de trois ans à peine, le nombre des élèves a triplé et notre conservatoire est devenu un des plus importants d'Allemagne ; et ceci prouve la vitalité nouvelle de la vie musicale due au sérieux et à la conscience du corps professoral du 3e Reich. Nous n'avons rien à craindre dans le domaine musical aussi longtemps qu'un Bruno Kittel servira d'exemple à la jeunesse allemande.

Dr. Fritz Stege.

L'exposition internationale de Musique de Lucerne

Il a toujours existé et il existe encore des histoires de la musique qui ne contiennent pas de citations musicales et, aux yeux de quelques contemporains, un livre illustré garde encore une saveur de « dilettantisme ». Réjouissons-nous que le plus souvent on en juge autrement aujourd'hui. En réalité, on ne pourra jamais assez recommander que les étudiants en musique, les mélomanes sérieux, soient mis en contact avec une abondance de citations, de reproductions manuscrites ou imprimées de titres d'œuvres, de pages musicales, d'instruments, de portraits et d'autres souvenirs, aussi proches que possible des maîtres de la musique et de leur époque ; dans bien des cas, la lecture d'un manuscrit, d'une édition, d'un tableau sera encore plus profitable.

Hélas, on ne peut avoir que rarement l'occasion de voir une exposition musicale complète ; en effet, non seulement les richesses des grandes Bibliothèques sont rangées d'une manière nécessairement unilatérale (dictée surtout par des points de vue locaux ou nationaux) mais encore leurs conservateurs ont coutume de n'en exposer, à des occasions spéciales, qu'une partie limitée.

Il faut donc rendre hommage à l'exposition internationale de Lucerne qui embrassait l'histoire de la musique du 10e siècle jusqu'à nous. On en doit l'initiative au Dr Zimerli. L'exposition fut préparée par les soins du Prof. Joseph Gregor de la Bibliothèque nationale de Vienne et montée par H. W. Draher de Lugano qui trouva l'aide du jeune musicologue de Lucerne Dr Franz Brenn, et aux côtés duquel travaillèrent les directeurs de diverses bibliothèques et collections privées. En dehors de la Suisse, l'Allemagne, la France et l'Italie collaborèrent à cette exposition. Les collections officielles allemandes furent représentées par des pièces d'autant plus précieuses qu'elles étaient relativement peu nombreuses. Il ne vint que cinq manuscrits de la *Preussische Staatsbibliothek*, mais lesquels ! Les Concerts Brandebourgeois de Bach et la Cantate du Café, la Partition de la Flûte Enchantée, la sonate pour piano opus 110 de Beethoven, le *Liederbuch* de Schumann.

De la Bibliothèque Nationale de Vienne vinrent notamment des manuscrits et des livres médiévaux, des manuscrits de Haydn, Mozart, Beethoven (« Sonate au Printemps »), Schubert, Carl Maria von Weber, Brahms (« Variations sur un thème de Haydn »), Bruckner (« Scherzo de la première Symphonie »), Hugo Wolf (« Penthesilea ») et « Mélodies espagnoles », Franz Schmidt, Joseph Marx, Wilhelm Kienzl ; des archives de la Société des Amis de la Musique de Vienne, vinrent des manuscrits de Spohr, Chopin, Johann Strauss (père et fils), Joseph Lanner, etc.

La Suisse mise à part, ce fut la France qui collabora le plus généreusement à l'exposition. Y contribuèrent : la Bibliothèque nationale et la Bibliothèque du Conservatoire, celle de l'Opéra de Paris et divers collectionneurs : en particulier, M. Pincherle, H. Prunière et A. Cortot. (Le plus grand pianiste français a la réputation méritée d'être le plus riche collectionneur de manuscrits de son pays).

Le visiteur eut ainsi l'occasion de voir une documentation des plus rare et des plus complète sur l'ensemble de l'histoire de la musique française depuis la fin du 10e siècle de notre ère jusqu'au seuil des temps contemporains. Ne rappelons que quelques pièces originales des temps modernes. En manuscrits originaux : de J.-J. Rousseau, un chant religieux ; de Berlioz, la Symphonie Fantastique ; de Gounod, un extrait de Faust ; de Bizet, le premier acte de Carmen ; de Debussy, Pelléas et Mélisande. A côté de la partition de Carmen, on rencontrait un autographe de Frédéric Nietzsche, qui contient un des manifestes les plus importants du philo-

sophe à propos du « cas Wagner ». On y trouve, parmi d'autres, ces mots : « La dernière chose que je me suis assimilée, c'est la Carmen de Bizet». (La lettre est aujourd'hui la propriété de Madame R.F. Chaine de Paris). Plus loin, on remarquait, dans la plus grande des salles, des souvenirs: des tableaux de contemporains, des objets ayant appartenu à divers artistes, et par exemple, la table de travail de Debussy et le piano lutrin de Gounod.

L'exposition italienne était aussi décorative que l'exposition française ; tableaux, bustes, caricatures et autres souvenirs contribuaient à l'animer. Le musée de la Scala de Milan, le Comte Treccani et les éditions Hoepli et Ricordi et C° y avaient collaboré. On trouvait à l'avant-plan les maîtres de l'opéra national, l'exemplaire original du Requiem de Verdi et un fragment de son Othello ; un morceau de l'œuvre de jeunesse de Puccini « Le Villi » ; le second acte de « Zaza » de Leoncavallo ; le premier du « Petit Marat » de Mascagni ; toute la « Lucie de Lammermoor » de Donizetti ; l'ouverture de « Tancrède » de Rossini.

La Suisse elle-même ne le cédait en rien aux autres grandes nations. La bibliothèque de l'Université de Bâle exposait nombre de manuscrits et de documents du moyen âge et du début des temps modernes. Ajoutons des originaux de Hegar, Hans Huber et Hermann Suter et une fantaisie musicale inédite de Friedrich Nietzsche intitulée « Kirchengeschichtliches Responsorium» et dédiée à Franz Overbeck pour son anniversaire, le 16 novembre 1871. La *Bürgerbibliothek* de Lucerne offrait une contribution originale à l'étude de l'ancien Jeu de la Passion. Le centre d'attraction de la Bibliothèque Centrale de Zurich était réservé au musicien, éditeur et écrivain Hans Georg Nägeli. L'œuvre de son contemporain et cadet, Schnijder von Wartensee, originaire des environs de Lucerne et celle du romantique Hermann Goetz qui travailla longtemps à Winterthur, s'y rattachent tout naturellement. L'*Allgemeine Musikgesellschaft* de Zurich exposait son précieux original de la 4e Symphonie de Brahms, le Conservatoire de Genève montrait le livre de classe qu'utilisa Franz Liszt comme professeur dans cet établissement pendant les années 1836-37 ; puis les premières éditions, des portraits ainsi que des manuscrits parmi lesquels la partition originale de l'« Oiseau de Feu » de Strawinsky.

Bien des visiteurs s'étonnèrent de la richesse des collections privées suisses que révélaient les vitrines de la même salle. Des extraordinaires archives beethovéniennes H. C. Bodmer (Zurich) sortirent des manuscrits originaux du maître, entr'autres la sonate pour piano en fa dièze majeur, opus 78, dédiée à Thérèse Brunswick, les bagatelles opus 33 et 126, la partition de la Marche en si b. majeur de Fidelio, un feuillet de la 9e, presque toute la partie de trombones appartenant à la même symphonie et composée après coup, les parties séparées du concerto pour piano en si b. majeur, les esquisses des trois dernières symphonies. Dans la section consacrée à « Beethoven et à Napoléon » l'on remarquait différents documents et lettres en partie inconnus, deux feuillets d'esquisses pour une cantate inachevée : « L'heure de la libération de l'Europe » au sujet de laquelle on savait peu de chose jusqu'ici.

Ensuite une section spéciale « Beethoven-Goethe » avec sept chants originaux d'après les vers du poète et des esquisses ainsi que onze lettres du maître où l'on rencontre le nom de Goethe ; la plupart sont adressées à la maison Breitkopf et Härtel et se rapportent à Egmont et aux chants opus 75 et 83 sur des poèmes de Goethe, ainsi qu'aux relations personnelles des deux hommes en 1812. Ajoutons la lettre adressée à Varnhagen von Ense au sujet des Années d'Apprentissage de Wilhelm Meister. La place manquait pour étaler complètement l'ample collection — elle comporte plus de 275 documents de la main du maître, archives les plus imposantes de la correspondance beethovénienne. Le Suisse romand Robert Bory (Coppet) avait apporté la considérable collection Liszt ; il exposait à côté de manuscrits et de partitions musicales, des tableaux, des caricatures de J. P. Lyser, etc., une longue mèche de cheveux et autres souvenirs.

Dans la collection des manuscrits d'hommes éminents, qu'a rassemblés avec soin Karl Geigy

Hagenbach (Bâle), on remarquait un nombre important de lettres de musiciens, parmi lesquelles des pièces d'une rareté insigne comme un Monteverdi et un Henrich Schütz. Une vitrine qui abritait les partitions manuscrites appartenant aux archives Werner Reinhart (Winterthur) ramenait le visiteur jusqu'à notre temps.

Dans cette exposition exceptionnelle, des manuscrits de compositeurs comme Busoni, Casella, Debussy, de Falla, Hindemith (partition du « Concerto Philharmonique »), Honegger, Kaminsky (Magnificat), Pfitzner (premier manuscrit de la partition du concerto de violon), Puccini, Reger (Suite romantique), Schoeck, Strauss (Don Quichotte) et Strawinsky (esquisse complètes des « Noces ») permettaient de prendre connaissance des particularités d'écriture et plus ou moins aussi du processus de création de ces artistes. La section suisse, qui devait n'être d'abord consacrée qu'à l'histoire musicale nationale, devint donc une exposition internationale dans l'esprit même de ses organisateurs, offrant au visiteur une riche collection de souvenirs de l'histoire musicale de tous les temps et de tous les pays.

Dr Max Unger.

La musique contemporaine et le public

Réflexions sur les débats de Londres, Juillet 1938.

C'est pour étudier les différents problèmes correspondant à ce titre que des musiciens se sont réunis à Londres au début du mois de juillet. L'on ne peut qu'applaudir à pareille initiative. Il est évident, en effet, qu'un gouffre de plus en plus large se creuse entre le public et la musique contemporaine. Il est trop facile de faire retomber toute la responsabilité sur le public, d'accuser sa paresse d'esprit et de répéter une fois de plus que cette situation existe depuis qu'il y a des artistes qui écrivent et des mélomanes qui écoutent. Car cela n'est vrai que partiellement. Il ne faudrait pas creuser le problème très longuement pour constater que cette incompréhension et cette apathie diffèrent qualitativement et quantitativement de l'opposition qui a sévi à toutes les époques ; à l'époque de Beethoven, à celle de Wagner, à celle de Debussy.

Le divorce, aujourd'hui, est plus général et plus profond. N'oublions pas que l'on s'est proprement battu contre et pour Wagner et que le public participait à cette lutte. Aujourd'hui, le public — ou tout au moins la majeure partie de celui-ci — se désintéresse de la question et la controverse est devenue le fait des *professionnels.* C'est une prétention toute nouvelle que celle des artistes qui ignorent le public d'assumer, en vertu d'un mandat qu'ils ne tiennent que d'eux-mêmes, à la fois le rôle de juge et de partie. Le vrai courage pour le créateur consiste «à aller droit son chemin», mais sans ignorer l'action de son œuvre sur le public, quitte à souffrir de l'indifférence et de l'incompréhension dont il est l'objet. De grands artistes en ont agi ainsi et l'on connaît les crises de rage et de désespoir d'un Schumann devant l'accueil hostile réservé à certaines de ses œuvres. Schumann n'en a pas moins accompli son destin.

Il est aussi dangereux pour un artiste de perdre tout contact avec le public que d'obéir trop facilement aux sollicitations de son milieu et de son époque. La grande aventure des arts plastiques et la prétention de certains peintres à ne plus œuvrer que pour eux-mêmes (quelques lignes droites et une série de points disposés suivant un certain ordre peuvent donner pleine satisfaction au cerveau responsable de pareilles « constructions ») sont là pour nous éclairer.

Le phénomène que nous étudions relève moralement d'un mot d'ordre détourné de son sens véritable et qui fut, à la fin du siècle dernier, celui des parnassiens et des symbolistes : « l'art pour l'art » dont on a fait « l'art pour les artistes ».

Il s'est développé à la faveur de certaines circonstances que nous allons essayer de résumer

très rapidement. Il y a d'abord le fait que le langage musical a évolué avec une telle rapidité que l'on peut compter trois ou quatre bouleversements de la grammaire et de la syntaxe musicales, en moins de 30 ans. Si, entre 1845 (date de la première représentation de Tannhaüser) et 1882 (date de la création de Parsifal), la langue musicale a évolué, cette évolution s'est produite à l'intérieur de l'œuvre d'un même compositeur, c'est-à-dire, suivant une logique toute naturelle et que l'on pourrait dire humaine. La même remarque est vraie pour toute la période où le génie de Beethoven faisait la loi. De nos jours, le grand royaume musical est devenu une sorte d'immense république fédérale où des chefs, que le verdict populaire n'a même pas élus, font la loi et prétendent que leur loi seule est souveraine. Cette situation qui est, à notre sens, la cause principale du désarroi actuel est aggravée encore du fait que jamais le public n'a joui vis-à-vis de l'œuvre d'une liberté aussi totale. La multiplication des sociétés de concerts qui, chacune, vise à l'hégémonie et cherche à la conquérir en épousant les prédilections et les dégoûts du public, l'influence de la radio (excellente à certains égards), et de toutes les facilités qu'elle apporte, notamment celle de « tourner le dos » à toute musique qui ne séduit pas immédiatement, sont aussi des facteurs dont il faut tenir compte.

L'on voit que les problèmes examinés aux assises de Londres ont une actualité et une ampleur telles qu'ils mériteraient d'être étudiés conjointement dans les différentes capitales de l'Europe. *Nous sommes heureux d'annoncer ici que la section belge de la S.I.M.C. et la Revue Internationale de Musique* organiseront, à la fin de cette année, des réunions où l'on tentera de serrer le problème aussi étroitement que possible.

Ch. L.

Propos sur la maturité d'un artiste

Strawinsky au déclin ! tel est le titre d'une étude consacrée par M. André Coeuroy dans *Beaux-Arts* (17 juin 1938) à l'auteur du *Sacre*, d'*Oedipus Rex* et de *la Symphonie de Psaumes*.

Le récent *concerto en mi bémol pour petit orchestre* est l'occasion de cet article sévère. *Jeu de cartes* et quelques œuvres précédentes avaient provoqué déjà un sensible recul parmi les admirateurs les plus fidèles du Maître.

Je ne prétends pas ici que Strawinsky ait été brusquement abandonné par l'élite des artistes et des critiques. Mais il est évident qu'un certain problème Strawinsky a commencé à se poser aux environs de la création d'*Oedipus Rex*. C'est alors que certains commencèrent à parler d'un retour à Bach, d'accréditer la thèse d'un dépouillement héroïque où Strawinsky devenait enfin et purement lui-même.

Je crois qu'il est trop tôt pour faire le partage de ces opinions, souvent contradictoires (1),

(1) Et combien ! A propos de ce même concerto, baptisé assez étrangement du titre *Dumbarton Oaks Concerto* (du nom de la propriété de Madame Bliss, près de Washington, où il fut exécuté pour la première fois sous la direction de Nadia Boulanger), le compositeur Georges Auric écrit ce qui suit dans *Marianne* du 15 juin :

« Je n'essayerai pas de vous définir pour combien de raisons ces pages nous paraissent, entre toutes, admirables. Perfection de la forme et de l'écriture, sérénité et aisance quasi miraculeuses d'un discours sonore où rien n'est « de trop », où chaque accent, chaque modulation, chaque épisode, chaque développement sont infailliblement « situés » : autant de motifs à notre

mais le cas Strawinsky, se dépassant lui-même, pose l'éternel problème du grand artiste vieillissant, et le titre de l'article de M. Cœuroy me paraît offrir un excellent prétexte à quelques réflexions d'une portée plus générale.

Il est plusieurs façons pour un artiste de vieillir. La vieillesse d'un Bach n'est pas celle d'un Beethoven, moins encore celle d'un Wagner.

***

Posons d'abord le principe que tout « découvreur » n'est pas nécessairement un génie complet.

Liszt a découvert une grande part des régions où Wagner allait régner en maître ; Satie — du moins l'a-t-on prétendu — a poussé des pointes hardies dans un domaine qui, aux yeux de la postérité, sera proprement celui de Debussy. Mais de Liszt et de Wagner, c'est Wagner qui est le génie authentique, et je crois que le nom de Satie serait bien près d'être oublié déjà, si Debussy n'avait consacré les formules que l'auteur de *Socrate* parait avoir inventées. Dans l'histoire des arts, il est quelques précurseurs dont les œuvres ne dépassent pas en importance celles d'épigones. L'artiste génial domine son époque à la manière d'un conquérant : les avant-postes d'une armée, s'ils facilitent et préparent la conquête, ne la consacrent pas.

Les discussions théoriques ont brouillé tant de notions que l'on oublie parfois la complexité de l'acte créateur, et, au risque d'être accusé d'employer un langage suranné, j'oserai rappeler ici qu'un artiste est vraiment grand par la qualité ou la profondeur de son inspiration aussi bien que par l'intelligence qui lui permet d'éclairer et de maîtriser des problèmes techniques de plus en plus complexes. Les facultés des grands artistes sont inégalement partagées. Chez l'un — Chopin, par exemple — les dons d'invention mélodique et harmonique dominent impérieusement cette vision préétablie de l'ensemble qui fait les œuvres solides et durables. Chez Schumann, il en va souvent de même. Satie n'a jamais composé une œuvre de longue haleine où les parties soient clairement subordonnées aux lois d'un ensemble organiquement construit. Strawinsky, au contraire, a toujours paru plus à l'aise dans les vastes ensembles où l'inventeur de rythmes,de timbres, pouvait laisser libre cours à son génie. Qualifiés schématiquement,les dons du musicien comme ceux du poète ressortissent à la sensibilité et à l'intelligence. Or il est évident que les qualités d'ordre affectif sont plus souvent l'attribut de la jeunesse que de la maturité ou de la vieillesse. Je sais qu'il est des artistes qui ont su vieillir harmonieusement : Goethe, Bach, Beethoven, Verdi, Renoir, par exemple. Mais parfois l'équilibre se rompt et l'affaiblissement des forces proprement créatrices coïncide avec une concentration nouvelle de la pensée qui permet à l'artiste de s'appliquer plus intensément à tout ce qui relève de la technique, de l'ordonnance, du métier. Paralysée et réduite dans certains de ses refuges, la personnalité cherche un équilibre nouveau et se découvre des forces insoupçonnées pour se consacrer à des tâches qui demandent plus de foi peut-être, mais moins d'amour.

C'est l'heure de la maîtrise, de la raison, c'est l'heure aussi d'une hardiesse moins brûlante, mais plus lucide.

Et c'est alors que l'artiste s'éloignant de la foule cherche une audience toujours plus réduite et de plus en plus raffinée.

Le cas de Wagner et celui de Fauré sont assez typiques à cet égard ; les dernières œuvres de ces deux musiciens se caractérisent notamment par un ralentissement du tempo, par une sorte d'appauvrissement — tout relatif, du reste, lorsqu'il s'agit de Wagner — du matériel théma-

enthousiasme. Mais ce qu'il faut dire, c'est la fraîcheur, la jeunesse de ce concerto où l'académisme, le formalisme, le conformisme menaçants ne trouvent jamais place. Sa révélation, l'autre soir, a été l'évènement capital d'une saison à laquelle il restera désormais attaché ».

tique, mais également par un raffinement de la langue harmonique et par une écriture de plus en plus savante. Je ne contesterai pas les extraordinaires inventions mélodiques du *Parsifal* de Wagner, mais n'oublions pas, lorsque nous pensons à cette œuvre, que certains de ses thèmes remontent à la conception de *Tannhaüser* et que ce qui fait la vraie beauté du drame ultime de Wagner, ce sont les harmonies prophétiques de la marche funèbre de Titurel, l'écriture des ensembles vocaux et certains « effets » qui relèvent plutôt de la réflexion que de l'invention véritable.

Pensons maintenant à Fauré que, malgré ma prédilection, je ne songe pas un instant à situer à la place d'un Wagner. Le quatuor à cordes est la plus fauréenne des œuvres du grand mélodiste ; mais sa saveur, l'enchantement qu'elle nous offre, ne se peuvent comparer aux plus belles pages de *Pénélope*, à *l'Horizon Chimérique* et *au Quatuor en sol mineur*. Il est clair aussi que si le Debussy de l'*Après-midi d'un Faune* et du *Quatuor* n'eût pas été capable de nous ouvrir la porte mystérieuse derrière laquelle Mélisande agonise, de nous ravir et de nous étonner par le langage énigmatique et presqu'allusif des dernières sonates, le créateur de *Jeux* et du *Promenoir des Amants*, lui, avait définitivement perdu cette flamme qui brillait derrière certaines de ses plus belles inventions mélodiques.

Il tient du miracle, le phénomène d'un Beethoven qui, dans ses derniers quatuors et ses ultimes sonates, invente une écriture et crée des formes nouvelles pour y enchâsser des thèmes qu'il eût été incapable de concevoir vingt ans plus tôt ; ce miracle — qui est aussi celui d'un Bach et d'un Mozart — quelques très rares artistes seulement nous en ont donné le spectacle au cours des âges. Mais, ne l'oublions pas : les contemporains de Beethoven auraient été en peine de porter un jugement sur les dernières œuvres du Maître. Marquaient-elles une décadence ou, au contraire, un renouvellement ? Cette constatation ne devrait-elle pas nous dicter la prudence lorsqu'il s'agit de résoudre le dilemme que pose l'œuvre pleine de surprises d'un Strawinsky ?

CHARLES LEIRENS.

Saint Augustin et la musique

Les conceptions de Saint Augustin sur la musique sont à peine connues. Les philosophes s'intéressèrent, en général, au *De Musica* pour autant qu'il apportait des lumières sur l'esthétique augustinienne. Citons, parmi d'autres, l'ouvrage de Gilson qui ne s'en occupe que pour y trouver un définition du Beau, basée sur le concept de ressemblance (1). Les musicologues, les historiens de la Musique, se trouvèrent eux le plus souvent devant des textes qui dépassaient leurs intérêts de spécialistes.

Fortel, Howkins et Burney paraissent n'avoir eu qu'une connaissance assez superficielle des 6 livres du *De Musica*.

Fétis se contente d'une allusion aussi générale qu'injuste :

« Le Traité de la Musique », en 6 livres de Saint-Augustin, ne répond pas à son titre (« S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de musica libri sex »). Le premier livre seul a cet art pour

(1) « L'harmonie et la proportion ne sont, en effet, que des cas particuliers de la ressemblance, car les choses harmonieuses et proportionnées sont telles en tant que leur élément constitutif se disposent selon des rapports identiques aux apparentés entre eux » *Introduction à l'étude de Saint Augustin, Étienne Gilson*. Paris, Vrin 1931, pp. 272-273.

objet, mais il est conçu en termes généraux et vagues qui n'enseignent rien d'utile sur la musique en elle-même, laquelle y est définie : *l'art de bien mouvoir les voix dans le temps et les intervalles.*

« La forme de l'ouvrage est celle de dialogues entre le Maître et le disciple. Saint-Augustin entreprend d'y démontrer que les notions que nous avons de la musique sont données par la nature, préalablement à toute étude. Ce serait en vain que l'on chercherait dans ce livre des renseignements sur l'art de l'époque où vivait l'auteur. Les cinq autres livres traitent spécialement du mètre et du rythme dans les versifications, mais non par la méthode didactique : on y retrouve la forme verbeuse et vague du premier livre.

« En résumé, le traité de musique de St Augustin est une faible production, peu digne du talent de son auteur. Lui-même n'en avait pas une opinion avantageuse car il en a fait une critique sévère dans une lettre à son ami Mémorius qui le lui avait demandé ».

Il a fallu atteindre *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (Leipzig, 1905) l'ouvrage monumental de Hermann Abert, par ailleurs admirable biographe de Mozart, pour avoir une idée précise des conceptions d'Augustin. Mais il n'entrait pas dans les intentions d'Abert de traiter spécialement du « De Musica ». Cet ouvrage qui attend donc son traducteur depuis 15 siècles et demi (il date de l'an 388 environ) vient d'être publié en Allemagne par un jeune musicologue, Carl Johan Perl, chez Heitz et Cie, Strasbourg.

Son véritable intérêt réside dans le jour qu'il jette sur les différences fondamentales qui séparent l'ancienne conception de la musique de la nouvelle. C'est un instrument de travail indispensable à quiconque désire approfondir les problèmes de la théorie musicale et de l'esthétique.

Le journal de Rimsky-Korsakof (1)

Cette traduction s'imposait. Faite d'après la troisième édition parue en 1928 et revue par le fils du compositeur, elle offre toutes les garanties d'exactitude que l'on est en droit d'exiger pour un tel document.

Ce journal fut terminé en 1906, deux ans avant la mort de Rimsky-Korsakof. L'existence du musicien y est toute, et celle de l'homme. Comme l'exprime justement B. de Schoelzer, on ne regrette nullement l'absence de documents relatifs à la vie intime de Rimsky. Les quelques rares allusions qu'il y fait retracent suffisamment l'atmosphère familiale dans laquelle il vivait et nous suggèrent sur son caractère plus qu'il ne pourrait en dire lui-même. R.-K. a voulu faire un document destiné à la postérité. Il a fait œuvre vibrante.

Les débuts de sa carrière artistique sont ahurissants : né à Tikhvine le 6 mars 1844, il manifeste dès sa tendre enfance certaines dispositions pour la musique, qu'il semblait tenir de son père et peut-être de son oncle paternel ; tous deux, musiciens d'oreille, jouaient sans connaître les notes. Sa mère, musicienne également, chantait beaucoup. Dès l'âge de 6 ans, il reçoit d'une voisine des leçons de piano, puis de la gouvernante d'une famille amie. Le répertoire qu'on lui soumet est quelconque : des pots-pourris, des motifs, airs et ouvertures d'opéra. Il joue fréquemment à 4 mains. Ainsi jusqu'à l'âge du 12 ans. Malgré ses dispositions, il n'aime pas particulièrement la musique. Parfois, pour s'amuser, il s'essaye à composer ; il transcrit ce qu'il

(1) Rimsky-Korsakov, *Journal de ma vie musicale*, N. R. F., trad. Georges Blumberg, préface de Boris de Schoelzer.

a entendu ou bien il tache d'entendre réellement ce qu'il voit écrit sur son papier. Mais personne ne fait attention à ces jeux.

Un grand amour pour la mer et aussi l'exemple de son frère aîné le décident à devenir marin. En 1856, il est à l'école navale de St Petersbourg.

Du coup, il oublie presque la musique. Le dimanche, cependant, il prend des leçons de piano auprès d'un nommé Ulich. Malgré cette vie nouvelle, il commence peu à peu à aimer la musique. Il va à l'opéra et précise ses préférences. Bientôt il joue à 4 mains des symphonies de Mozart, Beethoven, Mendelssohn. Il prend goût à la musique symphonique. Mais, en bon amateur, il n'a aucune idée de la théorie musicale. Il ignore jusqu'au nom des intervalles. Un autre professeur de piano s'intéresse à ses essais et le pousse à composer, mais toujours sans lui donner les directives qui s'imposaient.

Sa véritable vie musicale va commencer en 1861, après la première rencontre avec Balakirev qui le captive par son jeu, sa musique, ses jugements, ses idées. Cui, Moussorgski et Stassov qu'il y rencontre, partagent son enthousiasme.

Balakirev exerce sur le jeune musicien une influence capitale. Il lui apprend son métier en travaillant devant lui ; mais lui-même étant autodidacte initie le jeune homme sans aucune méthode. Sa formation étant celle d'un praticien, il ne jugeait pas nécessaire d'enseigner une théorie qu'il avait assimilée en contact direct avec les œuvres. De plus Balakirev était despote et exigeait que ceux de son groupe adoptassent ses opinions.

Bien vite, il décèle en Rimsky-Korsakov un talent de symphoniste et l'invite à le cultiver sous sa direction. Il a pour principe que la préparation n'est nullement nécessaire ; « il faut composer, travailler, et tirer ses connaissances de son propre travail ». R-K. compose donc sa première symphonie sans connaître le nom des intervalles, ignorant l'interdiction des quintes et des octaves parallèles. Cui et Moussorgsky étaient également des amateurs sans préparation suffisante. Ainsi le premier groupe dit « la jeune école russe », qui devait avoir un tel éclat et une telle importance, était formé d'amateurs ; ce n'est que bien plus tard que R-K. étudiera d'une part l'harmonie et le contrepoint, d'autre part la conformation des instruments d'orchestre, dont, à l'époque de Balakirev, il ignore tout.

En 1868, Borodine fait partie du groupe ; professeur de chimie à l'Académie de médecine, sa formation musicale fut livrée au hasard comme celle des autres membres du groupe. Toutefois, remarque Rimsky, il avait des connaissances plus sûres de l'orchestration et jouait le violoncelle, le hautbois et la flûte.

Sur le groupe, R-K. apporte dans la suite de ses mémoires d'utiles précisions en le comparant au groupe de Belaiev dont il fera partie ensuite et dont il sera même considéré longtemps comme le chef. Dans le groupe de Balakirev, les « cinq », comme on les nomme, tous jeunes amateurs ayant des fonctions officielles étrangères à la musique, sont entièrement soumis au chef. Peu à peu chacun atteindra une maîtrise plus grande et, supportant moins bien le joug de Balakirev, voudra faire preuve d'indépendance. Belaiev, au contraire, mécène, se contentait d'organiser, de protéger, de publier les œuvres de la jeune école russe mais n'imposait nullement sa personnalité aux musiciens nombreux qui faisaient partie de son groupement. Ces musiciens étaient : Rimsky-Korsakov faisant fonctions de chef, Glazounov, Liadov, Deutsch, Blumenfeld ; plus tard Sokolov, Antipov, puis Scriabine, Rachmaninov etc... Tous élèves de Rimsky au conservatoire. R. K. exprime très justement ce qui faisait le caractère semblable des deux groupes et ce qui les distinguait l'un de l'autre : « Les deux groupes avaient un caractère commun, caractère avancé et progressif. Mais le groupe de Balakirev correspondait à une époque de tempête et de bouillonnement dans le développement de la musique russe, tandis que le groupe de Belaiev correspondait à une époque de progrès dans le calme. Le groupe de Balikirev était révolutionnaire, celui de Belaiev progressiste ».

A mesure que Rimsky trouve une expression plus personnelle en même temps qu'il possède davantage les secrets de l'écriture musicale, Balakirev lui témoigne une certaine froideur. Bientôt, il s'engage dans une longue période d'études musicales sérieuses ; il s'attaque à l'harmonie et au contrepoint. Les œuvres datant de cette époque en sont encombrées et prennent un caractère plus ou moins scolastique. Il est considéré par ceux du groupe comme un défaitiste. En même temps, chargé d'un cours de la classe d'orchestration au conservatoire, il se met à apprendre en quelques mois ce qu'il aura bientôt à enseigner à ses élèves. C'est là qu'il se familiarise avec l'orchestre qui était pour lui chose étrangère et qu'il commence à diriger. Là aussi il a voulu allier toute la science possible à l'expérience du praticien.

Les principales étapes de sa carrière vont être désormais marquées par la publication et la représentation de ses principaux opéras : *Sadko, Pskovitianka, Antar, La nuit de mai, Snégourotchka, Shéhérazade*, la *grande Pâque Russe, Nuit de Noël*, etc... Les conquêtes techniques qu'il y fait et la connaissance approfondie qu'il prend des grandes musiques européennes (Bach, Palestrina et les Néerlandais) se manifestent tour à tour dans ces œuvres.

Sa longue carrière comme professeur au conservatoire, compositeur, chef d'orchestre et directeur de la chapelle impériale (poste qu'il partage avec Balakirev) va se poursuivre sur un rythme régulier. Mais cet esprit curieux ne se contentera pas des acquisitions dans le domaine purement musical. Il s'intéressera vers la fin de sa vie aux questions philosophiques et esthétiques et rêvera longtemps de publier un ouvrage sur l'esthétique musicale. Il manquait toutefois de préparation pour le mener à bien.

Ce qui se dégage de ces mémoires, c'est la lucidité implacable de son esprit et le sens critique qui l'anime. Qu'il s'agisse de se juger ou de juger l'œuvre des autres, il fait appel aux critères les plus sûrs et ne laisse en rien guider par ses préférences ou ses affections. Quand il critique durement une œuvre, il sait pourquoi et le dit. « L'opéra de Leoncavallo ne me plut pas. Il y a là un sujet habilement travaillé, réaliste et dramatique et une musique vraiment illusioniste composée par un arriviste musical comparable à Mascagni, l'auteur de Cavalleria Rusticana ».

Les dernières œuvres de R. K. sont le reflet de toutes les conquêtes en même temps que d'un dépouillement progressif. Il exprime très bien ce qui s'est passé au fond de sa conscience musicale. « La mélodie des romances suivant les courbes du texte, commençait à devenir purement vocale, avec de simples allusions à l'harmonie et à la modulation. L'accompagnement était ordonné et travaillé après la composition de la mélodie, alors qu'auparavant, sauf de rares exceptions, la mélodie naissait pour ainsi dire instrumentalement... Je sentis que j'entrais dans une nouvelle période et que j'avais acquis un procédé que jusqu'alors je n'avais utilisé que par hasard ». De nombreuses romances et *Mozart et Salieri* se réclament de ce principe ou plutôt de cette habitude nouvelle. Le *Tzar Saltan* fut en partie composé de cette manière.

L'auteur insiste au cours de ces pages sur l'importance qu'eurent pour lui les thèmes populaires russes, les contes, l'Orient et en général tout le fantastique auquel il fait un large appel. Je dirais le féerique, l'irréel, en constatant que toute sa musique respire quelque chose d'infiniment étrange et donne une nostalgie d'un monde inconnu. Il croit fermement à l'avenir des arts nationaux et rien qu'à eux, comme étant susceptibles de mieux représenter l'universel. « Il n'y a pas de musique qui ne soit nationale. La musique qu'il est convenu de considérer comme commune à toute l'humanité est quand même, au fond, nationale ». L'intérêt que propose ce journal n'est donc pas uniquement musical. Non seulement il nous révèle une école, sa naissance et son développement, mais il nous apporte sur la personnalité de son auteur d'étonnantes lumières. Ces mémoires pourraient tout aussi bien s'intituler «... ou la conquête de soi ». Elles sont l'œuvre d'un prodigieuse intelligence.

Suzanne Clercx.

DOCUMENTATION CRITIQUE

ANALYSES MUSICALES

Francesco Geminiani. Trois concerti grossi pour orchestre à cordes et cembalo, réalisés par Hans Joachim Moser. Leipzig. Ed. Kistner et Siegel.

Le Concerto grosso en ré majeur de Geminiani (N° 29069 A ; durée 9 minutes) est formé de 2 Allegros, précédés, le premier d'une introduction de caractère lent, et le second d'un Andante destiné à former contraste. Thématiquement, ces mouvements lents préparent les mouvements vifs en exposant le thème principal et en lui faisant subir une déformation rythmique et même modale.

La réalisation est heureuse et précise : elle se maintient parfaitement dans le style et la règle de l'époque et du genre, les alternances du Concertino et du Tutti bien définies, les nuances judicieusement disposées.

En évitant les indications de crescendo, decrescendo etc.. dont trop de transcripteurs parsèment les œuvres, M. Hans Joachim Moser a mis en relief, avec un grand souci de vérité, l'œuvre du vieux maître italien. Quantité d'établissements d'enseignement musical peuvent maintenant espérer pouvoir donner une exécution vraie, non déformée, de ces chefs-d'œuvre du passé.

Construit avec la même alternance de mouvements et réalisé avec les mêmes qualités, le Concerto grosso en ré mineur du même maître (N° 29069 B ; durée 11 minutes) semble orienté vers des qualités plus expressives, conçu en lignes plus fluides. Mais le final apporte des rythmes légers en s'inspirant de la forme et du caractère du passe-pied.

Un peu différent est le Concerto grosso en La mineur (N° 29069 C ; durée 9 minutes). Certes l'auteur y accouple également deux mouvements lents aux deux mouvements rapides. Toutefois, il donne dans cette œuvre une importance plus considérable à l'Andante initial. Son thème qui est une déformation de celui du premier Allegro, s'étire en une ligne souple et hautement expressive confiée au Concertino, que le Tutti parsème de traits fulgurants.

Sur un rythme nerveux, se développe l'Allegro. Une cadence rompue amène un « grave » très court, s'enchaînant lui-même à un Allegro avec reprises, lequel est constitué de rythmes binaires parsemés de triolets à la manière des gigues, ainsi que des dialogues amusants du Concertino et du Tutti, dans la tonalité claire de la majeur.

Jean Absil.

Walther Geiser, *Trio à Cordes* op. 8. — Part. de poche 2 fr. S.

Cette œuvre solidement construite, habilement écrite (l'Adagio malinconico est à cet égard remarquable) frappe principalement par sa forme schématique géminée.

Sept mouvements relativement courts constituent une suite de variations qui alternent : les mouvements pairs et impairs correspondant entre eux respectivement.

Mais le contrepointiste, dont l'ingéniosité s'est décelée dans toute l'œuvre, enlace dans le 7e et dernier mouvement les deux idées principales et le charme mélodique de la seconde se combine agréablement avec la ligne sinueuse de la première,

Paul Hindemith. 2 *Trio à cordes* (1933). Mayence Ed. Schott N° 3506.

Débutant sous une forme interrogative qui évoque étrangement la cellule initiale de « l'Absence » dans la Sonate pour piano op. 31 de Beethoven, le premier mouvement de cette œuvre témoigne de la valeur incomparable du célèbre compositeur allemand.

Issu de quelques embryons thématiques, il se développe avec abondance, richesse et variété.

Le second mouvement, en forme de Scherzo, parcourt, avec impétuosité parfois, les registres les plus éloignés du clavier sonore ; et l'apparition de tels rythmes énergiques, de telles répétitions obstinées rappelle les plus beaux moments des quatuors à cordes du même auteur.

Une introduction lente présentant une jolie phrase très expressive, qui semble destinée à servir de contraste, prépare le Final. Celui-ci est riche de sonorités, franc de rythmes, net de forme. Dans sa partie centrale réapparaît la jolie phrase du début, chantée délicieusement cette fois par l'alto, phrase qu'entrecoupe la réexposition du thème principal, suivie d'une Coda des plus brillante.

N. B. A noter un oubli page II, dans la partie de violoncelle ; un bémol manque devant le si, troisième note de la cinquième accolade.

Alexandre Tansman. *Quatuor à cordes* n° 4, Paris, Max Eschig, Pr. 15 Fr.

Une introduction lente prépare un « Allegro deciso », sorte de fugato qui alterne deci delà avec une écriture nettement accordique. L'Adagio cantabile est d'un tel charme émotif qu'on est enclin à regretter son étendue restreinte, ou mieux : sa concision, l'auteur ayant visiblement donné la plus grande importance aux mouvements initial et final.

Ce dernier « Presto agitato » débute dans une atmosphère démoniaque, dans un rythme de danse endiablée dont il ne se départit guère jusqu'à la fin. Morceau très sonore dont l'intérêt musical est considérable et qui est de nature à mettre en évidence les innombrables sonorités du Quatuor à cordes, autant que la virtuosité des exécutants.

Humperdinck. *Quatuorà cordes.* Mayence Ed. Schott N° 3522.

C'est en 1937 seulement que l'Édition Schott publia le Quatuor en Ut de Humperdinck. Si le premier mouvement de cette œuvre se confine dans une facture et un esprit classiques, du moins perçoit-on dans le second mouvement quelques contours mélodiques, et dans le troisième, quelques rythmes très personnels... de ceux qui nous tiennent aujourd'hui encore sous le charme et marquent l'attachante personnalité de l'auteur de « Hänsel et Gretel ».

Karol Rathaus, *Quatuor à cordes.* op. 41 durée 23 minutes. Londres, Oxford University Press. Prix 5 Sch.

Une sorte de « récitativo » prépare et conclut le très intéressant premier mouvement de ce Quatuor, dont la richesse de facture et l'habileté constructive n'excluent pas la profondeur de l'émotion.

Certes, l'auteur a donné une importance plus considérable aux mouvements I, III, et V, tandis que la « Sarabande » (II) et l'Épisode (IV) apparaissent en raison de leurs proportions restreintes, comme des éléments de repoussoir... sans plus.

Quoiqu'il en soit, il est certain que le compositeur Karol Rathaus traite le Quatuor à cordes avec un art consommé tant dans l'écriture instrumentale que dans la matière musicale elle-même, et la solide construction des trois mouvements impairs autant que leur sonorité brillante, neuve même en maints endroits, placent le Quatuor op. 41 au premier plan de la production contemporaine.

Jean Absil

Hubert Commissaris. *Technique et esthétique du violon.* **Bruxelles, Vriamont, 1936 (Texte néerlandais et français). fr. 35.**

Comme le titre l'indique, M. Commissaris, professeur au Conservatoire Royal Flamand d'Anvers, envisage les principales difficultés du violon au point de vue technique et esthétique. Sa technique est adaptée aux exigences actuelles (la radiophonie et l'enregistrement requièrent, comme on sait, une plus grande précision d'exécution que la salle de concert, où l'atmosphère résorbe, pour ainsi dire, les imperfections).

Nous lisons dans l'avant-propos cette remarque intéressante : *cet ouvrage n'étant point une méthode*, l'auteur se borne à indiquer les directives principales des exercices, tout en laissant à l'élève le soin de multiplier lui-même les exemples.

M. Commissaris résout d'une façon fort personnelle les problèmes des sons et bruits parasitaires, des doigtés (exercices munis de doigtés anciens et modernes) du pouce (qui joue un rôle prépondérant au point de vue esthétique) des doubles-cordes, etc. etc. L'auteur étudie en outre les gammes (polytoniques, mutilées, mixtes, énigmatiques, orientales) et analyse les différents genres de pizzicato (en style lié, en forme de trémolo, en sons harmoniques, en glissando, pizzicato de guitare, etc.).

De nombreux exemples choisis parmi la musique classique et moderne (jusqu'à Hindemith) permettent à l'élève consciencieux d'appliquer pratiquement ses nouvelles conquêtes.

Ryta Néama.

MUSIQUE D'ORGUE :

Signalons d'abord deux *sonates* pour orgue de Paul Hindemith (Édition Schott). Datées de 1937, elles constituent une nouvelle attestation de l'intérêt que ce grand musicien témoigne à l'instrument complexe qu'est l'orgue.

La première sonate se compose de deux parties principales qui, elles-mêmes, se subdivisent en deux fragments. La première partie débute par un allegro modéré auquel succède un scherzo vivant et très varié. La deuxième partie se compose d'un adagio, un peu dans la manière des sonates d'orgue de J. S. Bach ; il est suivi d'une fantaisie-cadence qui va en diminuant pour s'enchaîner à une douce cantilène qui elle-même se termine en mourant peu à peu.

La seconde sonate commence par un allegro très décidé, au rythme franc, qui est bien dans la manière de l'auteur ; un andante d'allure sicilienne lui succède et une fugue synthétique et chantante termine très heureusement l'œuvre.

Ces deux sonates sont, du point de vue de la tendance, très différentes du *Kammermusik pour orgue et orchestre* : la pâte musicale est moins dense, cela convient dès lors mieux à l'orgue ; ce dépouillement voulu est un très sensible progrès dans la manière de traiter l'orgue.

Hindemith omet volontairement d'indiquer les régistrations ; il faudrait conseiller pour les « forte » l'usage des fonds et des mixtures et pour les « adagios » et les « andantes » des alternances de flûte, hautbois, cromorne et gambe.

Très attachante est la lecture du «*Symphonic movement*, de Guy Weitz (Édition J. et W. Chester à Londres). Cet organiste, de nationalité belge et résidant à Londres, est un probe musicien fidèlement attaché à la musique frankiste.

Une large introduction à l'unisson ouvre l'œuvre, un court thème s'y imbrique, il rappelle l' « Haec dies », auquel succède un allegro con brio qui est la déformation de l'introduction. Le développement des deux thèmes se poursuit et se termine d'une façon triomphante. Œuvre bien construite, difficile d'exécution ; elle tentera certainement les organistes sérieux.

Toute différente est la «Toccata» opus 2 de Helmut Braütigam (Édition Breitkopf). Le pro-

cédé de l'auteur est sévère, académique : canons à l'octave, à la quinte, enrobés d'harmonies très simples. C'est là le travail d'un musicien qui nous semble être plus « fort en thème » qu'inspiré. L'exécution de cette « Toccata » est difficile ; l'usage des doubles pédales rend ce morceau propre à un travail technique.

Terminons en mentionnant les musiques reçues de la «Oxford University Press» de Londres : « *Trois miniatures pour petit orgue* », « *Berceuse* » et « *Six Carol preludes for organ* » de Gordon Phillips. Œuvres de facture charmante, courtes, faciles, elles conviendront spécialement au offices des messes basses. La « *Suite for organ* » de Paul de Maleingreau qui se compose d'un Prelude-choral, Intermezzo, Musette et Toccata, est une œuvre bien venue qui s'adresse aux débutants.

Charles Hens.

ŒUVRES VOCALES :

Vladimir Stědroň. « *Svítání* », cycle pour chant et piano.

L'éditeur nous apprend que l'auteur naquit en Moravie en 1900 ; qu'il fit à Prague ses études de droit et ses études musicales au Conservatoire avec le prof. Dr. J. Suk. Suit une nomenclature de nombreuses compositions ainsi qu'une copieuse énumération des artistes interprètes et associations de concerts ayant exécuté les œuvres de l'heureux auteur. Celui-ci a embrassé la carrière juridique.

« Svítání » est un cycle de trois chants : Berceuse-Fleurs-Sonnet sur la Force créatrice. Chacune des syllabes du texte a une intention expressive outrée, le chant est souligné par un accompagnement de piano par trop débordant ! Vraiment, cela sort souvent du cadre propre au poème vocal accompagné par le simple piano.

Certes, avec une bonne présentation, cela doit « porter », la partie vocale étant bien écrite et le piano, parfaitement traité, donnant intensément l'atmosphère des poèmes.

Felix Roderky Labuński. *Deux Chants*, avec accompagnement de piano. Paris, Max Eschig.

Une naïve notice nous apprend que l'auteur est né à Varsovie en 1892 ; qu'il est allé parfaire ses études musicales, commencées dans sa ville natale, à l'École Normale de Musique de Paris. Suit l'énumération de quelques compositions.

Ces pièces, d'inspiration folklorique, ne supportent guère cette laborieuse traduction française écrite sous le texte original. Cela chante et doit agréablement sonner quoique la qualité musicale soit souvent bien faible.

René Van der Velden et Richard de Guide. *Petite Flore.* (Maurice Carême) huit poèmes pour chant et piano. Paris-Anvers-New-York. Éditions Europe Music C°.

« Petite Flore », recueil de vers délicieux de Maurice Carême, charme tous ses lecteurs ; aussi le musicien se sent-il irrésistiblement attiré vers ces textes délicats, aux mots si simples évoquant pourtant avec profondeur des tableaux de naturelle vérité.

La petite gerbe florale est présentée ici par deux musiciens, René Van der Velden et Richard de Guide. Le premier, en un melos vocal syllabique, semble improviser son chant parfois ému en s'accompagnant au clavier comme s'il avait sous les doigts les cordes d'une lyre inspiratrice. Richard de Guide, lui, dans un langage simpliste, parfois bien faible, essaye à son tour d'évoquer la poésie des fleurs qu'il cueille. Nous ne pourrons noter que son évidente sincérité.

Ettore Desderi. « *Le Canzoni della Notte* » (Ugo Betti) per canto e pianoforte. Milan, Carisch S. A. L. 10.

Ettore Desderi, le savant musicographe et sévère critique, présente un cycle d'une tenue poétique bien homogène.

La partie vocale, pour voix moyenne, — de préférence, un mezzo-soprano — est d'écriture excellente. Ici, le chant est vraiment souverain, telle la statue dominant son piédestal. Le rôle de ce dernier, dévolu au revêtement pianistique, est des mieux compris : accords enveloppant chaudement la voix et ajoutant parfois une ornementation qui laisse toujours au chant la souveraineté.

Quant au style musical, sans être suranné, il manque souvent de nouveauté, chose fort étonnante chez ce musicien cultivé, pénétrant critique écrivant son œuvre en 1937- XV dans le pays des Pizzetti, Malipiero, Casella, ses contemporains et aînés.

Courtlandt Palmer. « *Flûte d'argent* » ; « *The Garden of Peace* » ; *Walk Slowly, Dear* » « *Last Year* » « *Chant du Nil* » pour chant et piano. Zurich, Hug et Cie.

Courtlandt Palmer — auteur de diverses œuvres de musique de chambre : Sonate pour piano, Quatuor à cordes, Quintette pour cordes et piano — apporte à l'illustration des textes variés qu'il choisit une musique par trop uniforme. Le manque de variété du style musical de ces cinq pièces est surtout en flagrante contradiction dans « Chant du Nil » d'après un ancien texte égyptien. Cela réclamerait une atmosphère musicale rare, inédite même, que n'a pas créée le très bon musicien qu'est Courtlandt Palmer.

Marcelle de Manziarly. *Chansons pour enfants*, à 2, 3 ou 4 voix égales avec accompagnement de piano. Paris, Rouart-Lerolle. Prix : 8,50 frs. chaque.

Vraiment, voilà une réussite. Marcelle de Manziarly — auteur des textes aussi — a pu, dans la tessiture favorable aux voix d'enfant, dessiner de jolies chansons d'un contour musical agréable en des tonalités bien assises. L'accompagnement de piano, tout en soutenant la partie vocale, commente en dessins on ne peut plus jolis, le pittoresque des sujets.

Dans « Locomotive », au piano, le ronron des doubles croches liées s'oppose adroitement aux perpétuelles croches staccato. Dans « Le Nain », joli petit conte, un mi mineur alternant un do dièze avec un do bécarre, jette sa teinte de vieux mode qu'agrémente le gracieux accompagnement. « Adoration des Bergers » attend vraiment Noël pour charmer la douce dévotion des fidèles de la messe nocturne. « Le Rhume » avec son pittoresque haptchoum ! est on ne peut plus gai et termine par un éclat de rire ce recueil de chansons d'enfants si franchement réussies.

Raymond Moulaert.

Conrad Beck : *Ecce gratum*, Liederspiel für Mittelschulen und Gymnasien. Zürich et Leipzig. Ed. Hug et Co, Réduction pour piano RM. 1,50.

Sur un texte latin, tiré des fameux *Carmina Burana*, célébrant la venue du printemps, le jeune compositeur suisse a écrit, pour solistes, chœur et orchestre, une musique à la fois forte et plaisante. Se conformant aux exigences que l'exécution par des élèves d'écoles moyennes et de collèges lui imposa, l'auteur a sensiblement modifié sa manière ; sa mélodie est plus sobre et essentiellement diatonique ; elle calque son rythme sur celui du texte et ne se permet que de rares envolées. Dans l'accompagnement en accords durs et frustes, l'auteur se rattrape un

peu. Dans cette forme mélodique on sent un peu de gêne ; elle ne lui permit pas d'atteindre l'expression si intense que nous trouvons dans ses autres compositions ; mais cela chante et cela tombe bien dans la voix ; les sentimentalités, habituellement de rigueur dans ce sujet, ont fait place à de saines et vigoureuses affirmations où prédomine la joie d'un rythme allègre et jeune. Il va sans dire que la facture de l'œuvre permet les adaptations nécessaires à l'effectif choral et orchestral dont on dispose éventuellement. — Ainsi se constitue depuis quelques années un fonds de musique moderne, belle et facile, spécialement destinée aux écoles ; il est regrettable que tant d'institutions d'enseignement s'en soucient si peu. L'apport de C. Beck, s'il n'est pas aussi nombreux ni aussi si étendu que celui de quelques autres, se classe parmi les meilleurs.

D. Dille.

MUSIQUE RELIGIEUSE :

W. Montillet : *Missa « Tu es sacerdos in aeternum »* pour quatre voix mixtes avec orgue X, Ed. Genève Frs. 4,50.

Les messes bien écrites et musicales à la fois sont bien rares ; la musique religieuse n'est pas toujours à la hauteur de son temps, ni à la hauteur de sa tâche. Ce que W. Montillet, le réputé organiste suisse, nous propose ici est une œuvre de grande simplicité, témoignant de connaissances techniques admirables, mais faisant avant tout, preuve de grande musicalité. Le style en est assez caractéristique : il est bien de ce temps et nourrit des accointances bien visibles avec la tonalité des polyphonistes. Le compositeur s'est restreint à ne point dépasser un certain degré de difficulté, en quoi il rend doublement service : il permet aux chorales ordinaires de l'inscrire à leur répertoire et il leur fournit l'occasion d'exécuter de la très bonne musique. C'est dommage que cet exemple soit si peu suivi.

J. Samson : *Missa Dulcis Domina*, pour trois voix égales a capella. Genève, Ed. Henn, 1937. Frs 4,50.

Une chanson pieuse, extraite du fameux recueil des « Miracles de Notre-Dame » de Gautier de Coincy (13e siècle) sert de thème à cette messe ; dans une note l'auteur explique qu'il prétend évoquer « les harmonisations rudimentaires du moyen âge où bourdonnent la rote et la viole ». Écrite avec une grande simplicité, une réelle ferveur et une sobriété exemplaire, cette messe restitue réellement l'atmosphère des temps où le thème prit naissance ; ne nous méprenons pourtant pas sur le sens de cette affirmation : la technique est au fond celle de Deheson, vue à travers Caplet ; elle restitue cependant fidèlement l'expression que nous trouvons à ces musiques du temps jadis. Je pense que des voix d'enfants feront le mieux valoir cette musique dont j'apprécie beaucoup le charme autant que la jolie et simple facture. Des maîtres de chapelle qui possèdent un peu de culture musicale et de sensibilité raffinée ne manqueront pas d'exécuter cette messe, de préférence à bon nombre d'autres qui jouissent d'une réputation bien établie.

D. Dille.

LES LIVRES NOUVEAUX

LL. S. LLOYD C. B., M. A. (CONTAB.) Principal Assistant Secretary to the Department of Scientific and Industrial Research. MUSIC AND SOUND. Préface par **Sir William Bragg**, O.M., K.B.E., D. Sc. President of the Royal Society, Director of the Royal Institution of Great Britain. London, New-York, Toronto, Oxford University Press, 1937. XIV-181 pages.

Jusqu'à la parution de ce livre, la plupart des ouvrages traitant des rapports de la musique et de l'acoustique étaient bâtis à peu près sur le même plan. L'auteur exposait les principes de la science des sons, éclairés par la description raisonnée des faits physiques. Ensuite, il en montrait l'application à la musique, ainsi que le parfait accord qui existe entre celle-ci et les phénomènes physiques précédemment exposés. Un des meilleurs exemples de cette méthode, et le dernier en date, est le remarquable petit livre de Sir James Jeans, dont nous avons eu l'honneur de faire le compte-rendu dans la présente Revue, il y a quelques mois.

M. Lloyd rompt délibérément avec cette tradition. Il préfère nous conduire de la musique à l'acoustique, en suivant, somme toute, l'ordre chronologique, puisqu'il est certain que les hommes ont utilisé le son comme moyen d'expression ou de communication avant la découverte des premiers rudiments de la science acoustique.

N'étant plus un profane en acoustique, il nous est difficile de donner la préférence à l'une ou à l'autre de ces méthodes d'initiation. Nous aimerions connaître l'avis des musiciens et des lecteurs de bonne foi.

Cet ouvrage est précédé d'une photographie du génial physicien allemand Hermann von Helmotz (1821-1894), le véritable père de l'acoustique physique et de l'acoustique musicale moderne. L'auteur ne pouvait choisir de patronage spirituel plus glorieux, ni de mémoire plus digne de l'hommage d'une étude telle que la sienne.

Il décrit,en débutant, la formation de la gamme majeure naturelle à partir de la succession des harmoniques, et saisit alors l'occasion qui lui est donnée de définir ce qu'est un logarithme.... sans effrayer le lecteur non prévenu. Aussi le chapitre est-il intitulé « Easy logarithms » et vaut la peine d'être lu. L'humour et la précision s'y disputent la première place. L'auteur n'insiste peut-être pas assez sur le fait que tous les musiciens utilisent les logarithmes sans le savoir. Soit un ut de 128 vibrations par seconde. La fréquence située à l'octave de la précédente vaut le double, soit 256 v. p. s. La double octave vaut le double de cette dernière, ou quatre fois la première, soit 512 v. p. s. Donc les fréquences des octaves successives s'obtiennent en *multipliant* la plus basse par les puissances successives de 2, soit 2, 4, 8, 16, et ainsi de suite. Entre deux notes situées à l'octave l'une de l'autre, la différence des fréquences est variable, mais le rapport des fréquences est toujours le même et vaut 2. Or, on dit qu'une double octave est égale à la *somme* de deux intervalles d'une octave.

On parle donc d'un « intervalle » d'octave, toujours le même, et jouissant de la propriété d'additivité. Cet intervalle est d'ailleurs matérialisé, sur les instruments à clavier, par une distance déterminée entre deux touches. Les mathématiciens disent que cette distance, cet « intervalle », est proportionnel au logarithme du rapport des fréquences des deux notes. Ils démontrent que cette propriété remarquable est absolument générale et s'applique à tous les intervalles quels qu'ils soient. De même que le logarithme d'un produit (ou d'un quotient) est égal à la somme (ou à la différence) des logarithmes des facteurs (ou des termes du quotient), l'intervalle d'une sixte mineure, par exemple, est égal à la somme des intervalles de quarte et de tierce mineure, alors que la fréquence d'une note à la sixte mineure d'une autre s'obtient en multipliant la plus grave par le produit des rapports de quarte et de tierce mineure. Un clavier de piano est une table de logarithmes matérialisée, les nombres dont les intervalles du clavier sont les différences des logarithmes, étant les fréquences de vibration des cordes de l'instrument.

M. Lloyd nous dévoile ensuite la genèse de la gamme tempérée moderne, fille de la modulation et de la nécessité pratique de limiter le nombre de notes de chaque octave.

Après avoir expliqué la formation des sons de combinaison, les raisons physiques de la dissonance et de la consonance, l'auteur nous éclaire en détail au sujet de la nature du son et de la qualité en timbre des sons musicaux. Il étudie ensuite les propriétés de l'oreille, et termine son livre par la description raisonnée du fonctionnement des instruments de musique à vent et à cordes. Suivent onze appendices très courts, dont certains demandent de la part du lecteur des connaissances élémentaires d'algèbre ou de calcul différentiel. Le dernier est un résumé succinct des propriétés essentielles des salles de concert.

Bref, un bon livre qui, sans atteindre à la généralité de « Science and Music » de Sir J. Jeans, est peut-être plus facile à lire et développe plus longuement certaines questions purement musicales. Il nous a paru utile de comparer ces deux ouvrages qui, tout en étant de conception différente, se complètent sous bien des rapports.

Jean Bosquet.

Chargé de cours d'acoustique et d'électroacoustique
à l'Université de Bruxelles.

ROMAIN ROLLAND. Beethoven. Ses grandes époques créatrices. — Le Chant de la Résurrection, 632 pp. Paris, Édition du Sablier. Deuxième volume (1).

Depuis quelques années, c'est sur Beethoven que Romain Rolland porte sa principale attention et son plus grand effort. Les recherches semblent l'avoir conduit aux dernières limites des appréciations possibles. Il a vu profondément et finement dans le fonds de l'homme, et il a amené à un haut degré de lumière et de clarté les questions les plus obscures que l'on puisse remuer à propos des sonates op. 109,110,111, de la Lettre à l'Immortelle aimée, de la Messe solennelle. « Cette Messe, écrit l'auteur,est un des trésors les plus incalculables de l'esprit ». Lorsque Beethoven eut décidé de la composer, il alla consulter, à la bibliothèque de l'archiduc Rodolphe, les ouvrages des maîtres anciens, afin de surprendre le secret de leur maîtrise. Parmi ceux-ci, « seuls, écrivait-il, Haendel l'Allemand et J. S. Bach ont

(1) Voir la *Revue Internationale de Musique*, n° 1, p. 108 sq.

du génie ». Il ajouta, toutefois, « mais la liberté d'aller plus loin est dans le monde de l'art, comme dans la création toute entière, le but. Et si nous, modernes, nous n'avons pas encore tout à fait atteint à la solidité de construction des anciens, le raffinement de notre culture a élargi, sur maints côtés, notre horizon ». Par quoi il faut entendre, d'après Romain Rolland, que nous avons une sensibilité plus raffinée, que nous sommes plus complexes et que, sur beaucoup de lignes de direction, nous allons plus loin et plus profond. Les caractères qui distinguent la *Missa Solemnis* des constructions similaires antérieures sont exposés dans une suite de détails continus. C'est en homme moderne que Beethoven conçoit le texte liturgique. Sa puissante individualité, passionnée et volontaire, laisse loin en arrière la grandiose impersonnalité de sentiment de la musique religieuse d'un Palestrina ou d'un Bach. Avec lui, le drame passionnel entre dans la Messe. Pour la première fois, toutes les parties de la Messe, que les autres compositeurs fragmentaient et traitaient individuellement, s'organisent en un ensemble cohérent où règne l'unité. Ce n'est pas en déiste que Beethoven conçoit le texte sacré, mais en homme qui s'identifiait avec la figure du Christ, avec la Toute-Puissance créatrice, en même temps qu'avec la tremblante humilité de la créature. Confession et Psaume, la Messe en *ré* accuse l'inquiétude de l'âme quand la volonté de foi et d'espoir ne la dompte pas.

Le désir de s'exprimer véridiquement sur chaque ligne et, pour ainsi dire, sur chaque mot du texte, du *Credo* en particulier, témoigne de la sincérité (don rare dans l'art, écrit Romain Rolland, beaucoup plus rare qu'on n'ose l'avouer) et de la consubstantialité de la musique de Beethoven avec les mots qu'il élit, de l'unité symphonique de la musique et des paroles.

Dans le dénouement de la Messe en *ré*, la phrase ne conclut pas, la paix interroge et ne reçoit pas de réponse. Pour l'homme avide de certitude et passionné d'affirmations bruyantes, appuyées et répétées, cette conclusion n'a vraisemblablement pas satisfait l'auteur. La preuve en est dans le fait que, sur ses esquisses pour le *Dona nobis*, Beethoven écrit son dessein d'une *Troisième Messe*. Les ouvertures de *Léonore* ne l'avaient pas satisfait d'avantage.

La longue exploration de l'œuvre beethovénienne a permis à Romain Rolland d'en toucher la source profonde. L'étude des Sonates op. 109, 110, 111 — les satellites de la planète — en témoigne abondamment. Elle nous propose des exemples frappants du subconscient musical de Beethoven. « Il porte, lisons-nous, à la page 471, au fond de lui, une flore sous-marine. Des coups de lame en arrachent des fragments. Quand ces fragments affleurent à la surface, ils sont souvent méconnaissables ; Beethoven lui-même se trompe sur leur vraie nature. Ce n'est qu'après des plongées successives et méthodiques qu'il reconstitue leur frondaison. Mais à partir de l'instant où il a commencé le travail de sondage, il ne le lâche plus qu'il ne soit parvenu au fond ». Les forces obscures qui travaillaient en lui, à son insu, font qu'il n'aperçoit pas, dès l'abord, la signification juste et profonde d'un thème ou d'un morceau ». Qui pourrait croire, note Romain Rolland, que le premier thème de l'*allegro appassionato* de la Sonate op. 111 était né vingt ans avant, sous la forme d'un *andante*, raide et gourmé ?

Ce n'est pas, a-t-on dit, la vérité qui persuade, ce sont ceux qui la disent. C'est avec précision et énergie que le *Beethoven* de Romain Rolland s'implante dans la croyance ; il établit dans notre raison une conviction solide. Avant d'en prendre congé, arrêtons-nous encore quelques instants aux réflexions que suggèrent à l'écri-

vain les Sonates en question. « Beethoven rêve beaucoup en ces années, et son rêve vogue vers le passé.... » On pourrait dire que la musique se fait alors chez lui souvenir. Souvenirs heureux, ensoleillés, mais qui se heurtent au rappel de la triste réalité. A travers les plaintes, la résignation et la *Sehnsucht* meurtrie se lit « la sagesse qui est venue sur le vieux front ravagé ».

A l'endroit de l'*Immortelle aimée* dont le mystère n'est pas percé, Romain Rolland affirme qu'il faut rayer de la liste des *Immortelles* le nom de Giulietta Guicciardi, à qui l'histoire et la cinématographie romancées persistent à attribuer une place indue dans la vie de Beethoven. L'analyse, d'une fine pénétration psychologique, qu'il donne de la lettre à la *Bien-Aimée*, griffonnée de Teplitz à Carlsbad en juillet 1812, lui fournit de solides raisons de penser que la « bien-aimée » était une jeune fille, assez inexpérimentée, beaucoup plus éprise et plus exigeante que Beethoven,— qu'il venait de rencontrer à Prague, ou aux environs, — et qui en était parti, presque en même temps, lui pour Teplizt, elle pour Carlsbad.

Paul TINEL.

DANIEL RUYNEMAN. DE COMPONIST JAN INGEHOVEN (BESCHOUWINGEN IN HET LICHT VAN DE HEDENDAAGSCHE MUZIEK). Amsterdam, De Spieghel, 74 pages.

Cette étude nous est très sympathique à cause du geste de l'auteur. Il est rare qu'un compositeur prenne la plume pour faire connaître un confrère qu'il admire sincèrement et dont tous ne soupçonnent pas l'importance. Les dix premières pages nous donnent quelques notions, les unes générales, les autres plus particulières, sur la place que le compositeur occupe dans l'évolution musicale actuelle, sur le caractère de sa musique, sa forme et sa technique ; suit alors une brève analyse de chaque œuvre d'Ingenhoven. Le livre se termine par quelques appréciations d'autres critiques et quelques éléments biographiques. Dans ce dernier chapitre, on trouve deux pages du compositeur J. Haas, qui ont plus de signification que tout le reste ; elles tracent la physionomie spéciale du compositeur avec une netteté et une pénétration, avec un sens des proportions qui manque partout ailleurs ; et disons-le franchement : elles seules font croire à l'importance d'Ingenhoven qui, certes, mérite une place plus marquée, surtout dans la vie musicale hollandaise.

D. DILLE.

OSCAR THOMPSON. DEBUSSY, THE MAN AND THE ARTIST, New-York, Dood, Mead and Company, Inc.

Il est surprenant qu'un livre sur Claude Debussy, écrit en anglais, soit une nouveauté parmi les nombreuses publications concernant le maître français.

Les deux premières parties de l'ouvrage d'Oscar Thompson sont consacrées à la personnalité de Claude Debussy. La troisième partie contient l'analyse de ses œuvres, mais seul le chapitre intitulé : « Les procédés musicaux de Debussy » approfondit le problème technique.

Les innovations harmoniques de Debussy sont-elles la base de son œuvre ? C'est l'opinion de musiciens notoires et notamment, je le sais, de certains de mes confrères de la R.I.M.

Les innovations harmoniques ont, selon eux, déclanché les innovations mélo-

diques, la veine mélodique, au début de l'œuvre du Maître (voyez la *Damoiselle élue*) demeurant dans l'ornière Gounod-Massenet. C'est son harmonie qui aurait provoqué une sorte de purification de l'élément mélodique.

Tel semble être aussi l'avis de Monsieur Oscar Thompson. Notre opinion personnelle est différente.

La magie d'une harmonie nouvelle se fane trop vite et devrait déjà être épuisée maintenant tandis que c'est en réalité la renaissance de la mélodie libre qui ne lassera jamais d'émouvoir un auditeur attentif. Les trouvailles mélodiques de Debussy n'ont commencé à nous atteindre qu'au moment où l'harmonie, l'orchestration, enfin la couleur de son œuvre nous étaient devenues familières.

Quoi qu'il en soit, cet ouvrage sera le bienvenu dans les pays de langue anglaise surtout, où il vient combler une trop ancienne lacune.

Johan Franco.

WOLFGANG STEPHAN. Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems. Kassel, Bärenreiter, 1937. 1 vol. in-8° de 116 pages.

Dans ce travail, qui fait partie de la série des *Studien zur Musikwissenschaft* de l'Université d'Heidelberg, publiées sous la direction de M. le Prof. H. Besseler, l'auteur aborde un sujet qui offre les plus grandes difficultés. Il s'agit en effet, dans l'espèce, d'une période de transition dans l'histoire du motet, au cours de laquelle ce genre, se détachant peu à peu de l'esprit gothique et de la technique rationalisante du moyen âge, évolue insensiblement vers ce qui deviendra plus tard, principalement sous l'action de l'école néerlandaise, la conception de la Renaissance, plus souple et systématisée dans un sens sans doute fort différent, mais que l'on peut considérer, dans ses grandes lignes, comme tout aussi unitaire. On se trouve là en présence d'une situation plus ou moins analogue à celle qui s'offrira, environ trois siècles plus tard, dans la période intermédiaire entre J. S. Bach et Haydn-Mozart, où la forme-sonate et ses dépendances s'élaborent progressivement, donnant lieu à mille variantes qui témoignent à la fois d'une certaine indécision et d'une extrême ingéniosité dans l'invention de détail.

S'il est permis de schématiser quelque peu,on ne se trompera pas en disant que les motetistes de l'époque d'Ockeghem (2e moitié du xve siècle) se sont principalement occupés de « liquider » le ténor traditionnel. Sous leur empire, ce dernier tend insensiblement à se « musicaliser », en d'autres termes à se départir de cette rigueur relative qui découlait tout naturellement de son rôle de soutien à la fois technique et symbolique. Cette « musicalisation » qualifiée se trahit principalement dans le fait, déjà lumineusement mis en relief par M. Besseler, dans son étude : *Von Dufay bis Josquin*, que la mélodie imposée préexistante ne prétend plus, comme autrefois, se différencier essentiellement des voix librement inventées qui la surplombent ou l'entourent. Conservant, il est vrai, toute son importance de principe, le ténor devient néanmoins, dans cette nouvelle acception, ce que M. Stephan qualifie très justement de : *primus inter pares*. La révolution sera intégralement accomplie le jour où le tissu polyphonique, pris dans son entièreté, s'imprègnera d'outre en outre de la substance de cette voix de base. On imagine sans peine le rôle considérable que joue forcément l'imitation dans une pareille technique. De là à systématiser le principe imitatif, et à en faire un véritable élément de syntaxe, il n'y avait plus qu'un pas, lequel a été définitivement franchi par les élèves de Josquin, à leur tête Nicolas Gombert (1). Enfin, l'usage, dans le motet comme dans la chanson, de recourir de

(1) Signalons à ce propos l'ouvrage de toute première valeur que M. Schmidt-Goerg vient de faire paraître sur Gombert (Ed. L. Rörscheid, Bonn, 1938).

plus en plus fréquemment à des thèmes librement inventés découle tout naturellement de ces nouvelles possibilités. Il trouvera, comme on sait son champ d'action le plus caractéristique dans le madrigal italien de la Renaissance.

Mais nous voici loin de l'époque étudiée par M. Stephan. Relativement peu nombreux sont les motets des maîtres d'alors : Dufay dans ses dernières années, Ockeghem, Busnois, Jean Régis, Obrecht, etc.... M. Stephan en donne des analyses extrêmement fouillées et consciencieuses, grâce auxquelles on peut se rendre compte de tout ce qu'une période de transition comme celle-là comporte de complexité dans la réalisation, par des maîtres qui sont tous de première valeur, d'innovations infiniment variées dans leurs aspects d'ensemble et de détail. Cette complexité même peut jusqu'à un certain point servir d'excuse à l'auteur de s'être quelque peu noyé dans l'analyse au détriment de la synthèse, de n'avoir pas toujours fait le départ entre l'accessoire et le principal, et d'avoir adopté un mode de division en chapitres qui ne brille pas précisément par la clarté et la méthode.

Charles VAN DEN BORREN.

EDITH KIWI. STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES ITALIENISCHEN LIEDMADRIGALS IM XVI. JAHRHUNDERT. Würzburg, K. Triltsch, 1937. 1 vol. in-8 de 102 pages.

Sous l'appellation de *Liedmadrigal*, l'auteur de cette dissertation, présentée à l'Université d'Heidelberg, entend, non point le grand madrigal italien, tel qu'il se développe, au XVIe siècle, de Festa, Arcadelt et Verdelot, à Marenzio, Gesualdo et Monteverdi, mais une série de formes polyphoniques d'un caractère plus léger, qui fleurissent parallèlement au madrigal proprement dit, avec lequel elles ont, par ailleurs, certains points de contact assez superficiels. L'histoire de la musique schématise ordinairement ces petites formes en leur appliquant le nom de *frottola* pour le premier tiers du siècle, de *villanella* pour les deux tiers restants. La réalité est moins simple, et l'un des mérites de Melle Kiwi aura été de nous faire toucher du doigt cette complexité, encore qu'elle eût pu le faire d'une façon moins embrouillée et dans une langue moins entachée de cette terminologie par trop subjective dont elle abuse par moments, et qui n'est pas pour clarifier les choses.

Chants de carnaval florentins ; *frottola* ; chansons en forme de danse (*Tanzliedkanzonen*) se confondant en fait avec la *villotta* ; *villanesca* ; *villanella* ; *canzonetta* madrigalisante (*Madrigalkanzonette*) : telles sont les différentes formes dont elle nous entretient en une suite de chapitres où elle s'efforce de les décrire, en établissant leur ascendance et leur descendance, ainsi que leurs tenants et aboutissants dans le temps et l'espace. Il y a là une tentative très louable et non sans hardiesse de mettre en vedette, à l'occasion d'un sujet limité, ce principe de continuité et d'interdépendance dont l'histoire musicale offre, à chaque époque, des exemples frappants. La tendance est excellente en soi, mais il nous paraît qu'elle est, à certains moments, affaiblie dans ses effets par un esprit de système qui rappelle un peu la manière d'Hugo Riemann. Il y a des cas où trop d'ingéniosité nuit. C'est ainsi, par exemple, que les déductions trop précises de Melle Kiwi relativement à l'origine chorégraphique (danse improvisée) des *Tanzliedkanzonen* ne nous semblent que partiellement convaincantes. Il n'empêche qu'il y a une part de vrai dans cette recherche subtile, où entrent en jeu les basses danses, « les ténors italiens » à changements de rythme, la *Romanesca*, etc., et dans tous les cas, un sujet de réflexion de nature à ouvrir des horizons et à provoquer de fécondes discussions. Ici encore l'auteur rejoint Riemann, ce qui n'est pas un mince compliment.

Ch. VAN DEN BORREN.

C. L. WALTHER BOER. Chansonvormen op het einde van de xve eeuw. Amsterdam, H. J. Paris, 1938. 1 vol. in-8° de 127 pages.

Voici une thèse de doctorat qui fait honneur à l'enseignement du Prof. A.Smijers à l'Université d'Utrecht. Le sujet était particulièrement bien choisi. Profitant de la publication en facsimile, par le *Bolletino Bibliografico Musicale* de Milan, de l'*Odhecaton* de Petrucci (1501), M. Walther Boer s'est mis en tête d'étudier,d'après ce célèbre recueil,les différentes formes qu'affecte la chanson polyphonique à la fin du xve siècle. L'idée peut paraître paradoxale à première vue, étant donné que Petrucci, travaillant surtout pour une clientèle italienne, s'est abstenu d'imprimer les textes des morceaux cités, si bien que l'on s'est demandé s'il ne s'agissait point là d'une anthologie purement instrumentale, dans laquelle les incipit littéraires, seuls reproduits, n'ont d'autre but que d'individualiser les pièces. Que l'interprétation au moyen des instruments seuls ait été l'objectif principal de l'éditeur, il n'y a point de doute. Qu'un nombre très limité de numéros de l'*Odhecaton* doivent être considérés comme instrumentaux par destination (par ex. l'anonyme *Dit le bourguygnon* ou le pittoresque *Tsat een meskin* d'Obrecht), cela non plus ne semble pas devoir donner lieu à discussion. Mais il n'en reste pas moins que l'énorme majorité de ces morceaux possède *originairement* un texte complet, ce qui implique forcément la possibilité, si pas la nécessité, d'une interprétation vocale ou vocale-instrumentale. Et voilà où la dissertation de M. Walther Boer quitte le domaine du paradoxe pour rejoindre les faits dans toute leur réalité. Les recherches auxquelles s'est livré le distingué musicologue hollandais l'ont effectivement amené à découvrir les textes français, italiens, néerlandais ou mixtes du plus grand nombre de chansons de l'*Odhecaton* (1).

Ce travail une fois accompli, il devenait aisé d'étudier ces chansons du point de vue musico-littéraire et de montrer qu'elles offrent,dans l'ensemble, une vue panoramique particulièrement intéressante du genre, tel qu'il a évolué, depuis 1465 environ, avec des musiciens comme Ockeghem, Busnois, Hayne, etc., jusqu'à environ 1500, avec des maîtres à tendances progressistes comme Agricola, Josquin, Compère, Pierre de la Rue, etc.

Grâce à une excellente méthode d'analyse, M. Walther Boer établit fort bien comment les musiciens de la nouvelle génération se dégagent des lisières de certaines formes traditionnelles (rondeau, virelai ou bergerette) pour se lancer dans des expériences formelles qui permettent une plus grande liberté de développement. Littérairement, l'art courtois de la période précédente fait place, dans plus d'un cas, à un art de caractère populaire ou semi-populaire, qui favorise la franchise du rythme et la verdeur ou l'élan de la mélodie. Au point de vue proprement musical, des répétitions de membres de phrase, des imitations alternant avec des épisodes homophones (2), des gradations séquentielles apportent des éléments de vie inconnus auparavant, qui font pressentir ce que sera, sous François Ier, la chanson polyphonique des Claudin et des Janequin.

A part quelques fautes d'impression sans gravité (3), le travail de M. Walther Boer s'offre sous les meilleures apparences. L'étude détaillée des messes d'Obrecht lui aurait fourni de nombreux et remarquables exemples de ces cadences prolongées comme il en cite pp. 24, 49 et 52-53. De même, il aurait pu trouver chez ce maître si prodigieusement inventif des exemples très ca-

(1) Il les publie *in extenso* dans la 3e annexe de son ouvrage.

(2) L'influence de la *frottola* italienne est patente dans ces épisodes.

(3) *Bibliographie nationale* pour *Biographie nationale*, pp. 4 et 123 ; *Monatschrifte* pour *Monatshefte*, p. 8 ; *carnascileschi* pour *carnascialeschi*, p. 40 ; *Gonzage* et *Matova* pour *Gonzaga* et *Mantova*, p. 112 ; *Houdoye* pour *Houdoy*, p. 123, etc.

ractéristiques d'*ostinati* comme ceux de la *Stanghetta* de Gaspar Van Weerbeke qu'il reproduit p. 38. — p. 91, il aurait pu signaler qu'il existe un motet à 7 voix de Pipelare (*Memorare mater Christi*) qui utilise comme ténor : *Nunquam fuit pena major* (ms. 215-216 de la Bibliothèque Royale de Belgique, fol. 33'-38). Ch. VAN DEN BORREN.

VICTOR DAHM. PRÉLUDE PÉDAGOGIQUE MUSICAL PSYCHOTECHNIQUE. Bruxelles, Lemoine et Cie, 1938. 1 vol. in-8° de 115 pages.

Bien que la musicologie au sens large comprenne la pédagogie musicale, celle-ci en constitue néanmoins un chapitre si spécial, que l'auteur de ces lignes se sent plutôt en mauvaise posture pour apprécier un ouvrage comme celui-ci. Ce qu'il peut affirmer,en tous cas,c'est que sa lecture l'a convaincu que l'auteur est proprement un apôtre de la branche à laquelle il a consacré son activité, et que son dévouement envers le « Cher Petit Monde » pour lequel « il se sent né », ne saurait engendrer en fait que des fruits d'excellente qualité.

Peut-être son apostolat l'incite-t-il à certaines singularités de forme, telles que le remplacement presque constant des virgules par des points d'exclamation, ou l'emploi de termes d'une familiarité un peu bouffonne (*illico, ric-à-ric, paresse crasse*) à côté de néologismes plutôt déconcertants (*engendrement, volonté, oreilles étamées, abonnir*, etc.). Mais cela importe peu au regard du fond, qui témoigne d'une expérience réelle de la psychologie enfantine, en même temps que d'un désir passionné d'aiguiller la jeunesse vers une compréhension saine de la musique.

En « postface », M. Dahm consacre une quinzaine de pages à la descripion de la notation musicale « continue » de M. Pierre Hans, qu'il qualifie de « révélation... à la fois simple et divine ». Sans doute peut-on partager dans quelque mesure cette opinion sur le plan de la logique et du don d'invention que personne ne conteste à M. Hans. Par contre, dans l'ordre pratique, il sera permis à un historien de la musique qui croit avant tout à la vertu de l'empirisme et à la vanité des systèmes préconçus, d'exprimer son scepticisme à l'égard d'une invention qui relève essentiellement du rationalisme utopique. Ch. V. D. BORREN.

DAS ATLANTIS-BUCH DER MUSIK, Berlin et Zurich, Atlantis-Verlag, 1072 pp.

Das Atlantis-Buch der Musik est une véritable encyclopédie musicale. Les éditeurs de cet ouvrage ont largement rempli le programme qu'ils s'étaient tracé : rendre témoignage de la musique en tant qu'expression culturelle. Pour cela, présenter à tous ceux pour qui la musique représente une nécessité, un livre où puiser les renseignements de toute espèce sur l'art des sons.

Dans un premier chapitre, le prof. H. Unger énonce tous les problèmes qui vont de l'acoustique pure aux réalisations musicales qui incorporent en systèmes sonores les lois fondamentales de la musique : l'écriture musicale, la mélodique, la métrique, l'harmonie, le contrepoint et jusqu'aux formes les plus évoluées de la composition.

Franz Wohlfahrt consacre le chapitre suivant à l'esthétique musicale. On ne peut pas dire que son exposé apporte à cette science une projection nouvelle. Parler de l'Ethos chez les grecs, du sens spatial de la musique renaissante, des subtilités de l'impressionnisme ne constitue aucune nouveauté. Il est de même assez choquant de lire que les fugues de Bach sont analogues (en esprit) à une cathédrale gothique (p. 78).

Par contre, l'auteur indique les principales tendances de l'esthétique musicale contemporaine (allemande) : 1° tendance herméneutique, les promoteurs de ce système cherchant à donner aux textes musicaux une explication poétique (exemple : Schering et son explication des quatuors et sonates de Beethoven par des textes de Schiller et de Shakespeare, explication aussi discutée en Allemagne qu'à l'étranger) ; 2° recherches purement formelles sur la musique considérée

comme « forme sonore mouvante » ; 3° une dernière tendance basant son expérimentation sur l'élément psychologique.

Le chapitre consacré à l'enseignement et à la formation musicale est traité par le Dr Richard Münnich dans ses moindres détails ; l'enseignement qu'il préconise atteint toutes les formes de la vie, toutes les couches sociales.

La partie historique, assumée par le Prof. Fred. Hamel, est condensée en quelque 200 pages (101 à 394).Dans ce vaste chapitre, l'auteur examine rapidement, mais en formules qui résistent à la plus rigoureuse observation,les différentes phases de l'évolution musicale depuis les Egyptiens jusqu'à nos jours. Malgré sa densité, ce chapitre est un excellent manuel de consultation. Les périodes de la musique allemande (préclassique, classique et romantique) sont un peu plus développées que les autres. Ce fait est dû à une certaine complaisance de l'auteur à augmenter son exposé historique des formes, de quelques détails biographiques sur certains grands maîtres allemands. Cette abondance se justifie du reste pleinement pour Beethoven par exemple, parce que chez lui, les formes ne se meuvent pas pour elles-mêmes, mais sont fonction d'émotions intérieures ; la vie pénètre profondément l'œuvre.

Le tableau de la musique contemporaine est particulièrement objectif et concret : peut-être l'opposition Debussy-Schoenberg (impressionnisme-expressionnisme) est-elle un peu facile,mais, visiblement, il fallait simplifier pour opérer la synthèse qui s'imposait.

La partie la plus riche de ce volume est sans doute la 3e, consacrée aux instruments. Le prof. Schünemann y a réuni une abondante documentation et traite des instruments, des plus simples aux plus complexes, des plus anciens aux plus modernes. Tous sont groupés par genres et présentés aux yeux du lecteur sous formes d'images (croquis, gravures, photographies).

La littérature musicale est ensuite soigneusement cataloguée par genres : musique pour clavier à deux mains, à 4 mains, pour la main gauche seule, les concertos pour piano ; ensuite toute la littérature des instruments à archet et à vent, en tenant compte du facteur évolutif.

Viennent ensuite des chapitres consacrés à l'interprétation et aux interprètes.

Toute la 4e partie traite de la musique d'ensemble : orchestre, instrumentation, musique de chambre. La 5e s'occupe de toute la musique vocale depuis l'étude de l'organe jusqu'à celle de toutes les réalisations que propose la littérature du lied et du chœur.

Musique et théâtre, musique électrique, le rôle de la musique dans la société (religieuse et profane), critique musicale, musicologie sont justifiés par des textes solidement documentés.

L'ouvrage se termine par une série de catalogues : organisations musicales, bibliothèques, musées et collections d'instruments, principales maisons d'édition, revues et périodiques, manuels de musique et de musicologie. Les portraits de grands musiciens qui l'illustrent sont peu connus, souvent inédits, toujours très éloquents.

L'*Atlantis-Buch der Musik* est un précieux recueil qui embrasse la musique dans toutes ses manifestations.

Suzanne Clercx.

Musik und Bild. Kassel, Bärenreiter, 1938. 1 vol. grand in-8° de 160 pages.

Ce beau volume que complètent 38 planches d'illustrations fort réussies, est dédié au Prof. Max Seiffert, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire. Musicologue émérite, Max Seiffert est l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages dont la liste, imprimée en caractères serrés, occupe les douze premières pages du livre. On y trouve notamment sa *Geschichte der Klaviermusik*, monographie classique, dont je tiens d'autant plus à rappeler ici le souvenir, qu'elle m'a, avant tous autres ouvrages, initié aux méthodes de la musicologie moderne, au moment où, jeune autodidacte, je faisais mes premiers pas dans l'étude scientifique de l'histoire musicale.

« La musique par l'image », tel est le thème de ce *Festschrift* ou Livre de Mélanges, dont le

Prof. H. Besseler, aidé de collègues, d'amis et d'élèves du jubilaire, a su combiner les rouages de la façon la plus ingénieuse en même temps que la plus instructive et la plus séduisante.

M. R. Steglich se livre, en un article introductif, *Ueber die Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst* (« Sur la communauté d'essence entre la musique et les arts plastiques ») à une « fantaisie sérieuse », à laquelle on ne pourrait reprocher que d'être parfois un peu forcée. Dans son étude sur les *Symbolbeigaben der Musikbilder*, M. H. J. Moser met au service d'un sujet des plus intéressants, la richesse d'une érudition sans limites, et le jugement d'un maître habitué à manier l'abstrait sans jamais perdre de vue les minuties et les nuances du concret. Les fêtes et la musique populaires du Vieux Nuremberg (*Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg*) donnent à M.G. Schünemann l'occasion de commenter, en un texte parfaitement adéquat, les planches 5 à 14 (scènes carnavalesques du XVI[e] siècle), dont le piquant et le pittoresque dépassent toute imagination. En une excellente mise au point, dans l'ordre du folklore, M. G. Frotscher étudie les instruments populaires d'après les documents d'art plastique du XVI[e] et du XVII[e] siècle. M.W. Ehmann nous donne, après cela, de précieuses indications sur le nombre des exécutants des œuvres musicales à la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e], d'après les images représentant des groupes de musiciens. Suit une brève mais substantielle note de M. K. G. Fellerer sur les représentations plastiques relatives à la musique de ces mêmes siècles que l'on peut trouver à Fribourg, en Suisse. M. G. Pietzsch nous apporte une riche documentation sur les fêtes de la Cour de Dresde, du XVI[e] au XVIII[e] siècle. *Ein Braunschweiger Freudenspiel aus dem Jahre* 1648, tel est le titre de la contribution de M. Max Schneider, qu'accompagnent des exemples musicaux de fort agréable qualité extraits de la pièce allégorique analysée. L'*Harmonischer Baum* (l'arbre harmonique) de Johann Theile dont nous entretient ensuite M. E. Schenk, rentre plutôt dans la catégorie des *curiosa*. Fort attachante est la galerie de portraits de personnages gravitant autour de Ph. E. et de W. F. Bach que nous présente, plus loin, M. H.Miesner. Il y a une réelle délicatesse d'interprétation dans l'étude subséquente où M. W. Vetter s'occupe des incursions du peintre Moritz von Schwind dans le domaine de la musique, plus spécialement, des rapports de cet artiste avec Schubert. Après une dizaine de pages dans lesquelles M. K. Taut nous informe au sujet d'un album de souvenirs musicaux ayant appartenu à A. J. F. Boehme (1815-1883), M. J. Müller-Blattau aborde non sans esprit l'amusant chapitre de la caricature musicale ; après quoi M. F. Blume fait preuve d'une belle pénétration dans l'exposé d'un problème d'ordre psychologique (*Musik, Anschauung und Sinnbild*) qui préoccupa spécialement le XVI[e] siècle et de la solution duquel est sortie, à partir d'alors, une orientation toute nouvelle de la musique.

Musik und Raum (la musique et l'espace) est le titre de l'article conclusif de M. H. Besseler. Il s'agit là, non point de l'espace en général, mais de l'espace plus ou moins limité dans lequel la musique s'est successivement exécutée, au cours des siècles, en rapport constant avec les circonstances sociales. Question dont il est à peine besoin de souligner l'intérêt, et que le distingué professeur de l'Université d'Heidelberg traite ici avec ce sens de la synthèse et cette vision planante qui caractérise tous ses ouvrages. Ch. VAN DEN BORREN.

ANNY PISCAER. JACOB OBRECHT. 1 brochure in-8° de 15 pages (Extrait de *Sinte Geertruydtsbronne*, 1938).

La jeune musicologue hollandaise Anny Piscaer fait preuve d'un esprit critique au-dessus de tout éloge dans cet essai de biographie du grand polyphoniste Jacob Obrecht. Argumentant avec autant de prudence que de sagacité, elle s'évertue victorieusement à éliminer de cette biographie certains éléments qui s'y étaient glissés sans justification suffisante et que l'on avait fini par prendre pour de l'argent comptant à force de les voir répéter.

C'est ainsi qu'elle écarte comme non prouvés : 1) le fait de la naissance d'Obrecht à Utrecht ; 2) le fait qu'il aurait rempli des fonctions musicales dans cette ville ; 3) le fait qu'il aurait été chantre à la chapelle de Ferrare en 1474 ; 4) le fait qu'il aurait été le maître de musique d'Érasme (1).

Amputée de ces excroissances, la vie de l'illustre maître s'offre ainsi qu'il suit, dans ses grandes lignes : Obrecht voit selon toute probabilité le jour à Bergen-op-Zoom vers 1453. Il s'inscrit, le 17 août 1470, comme étudiant à la Faculté des arts libéraux ou de philosophie de l'Université de Louvain. En 1479, il remplit les fonctions de maître de chant (*zangmeester*) à Bergen-op-Zoom. Ordonné prêtre, il célèbre sa première messe dans cette ville, le 23 avril 1480. De 1481 à 1484, il est chef de chant de la Gilde de Notre-Dame. Du 28 juillet 1484 au 1er novembre 1485, il occupe le même poste à la cathédrale de Cambrai. Environ un an plus tard (à partir du 13 octobre 1480), il devient *zangmeester* de l'église S. Donatien à Bruges, où il demeure jusqu'au 22 janvier 1491, avec une interruption de six mois, passés en 1487, au service d'Hercule I d'Este, à Ferrare. De Bruges, il passe à Anvers pour y prendre la succession de Barbirau († 1491) et se voit confier, en 1942, le poste de maître de chapelle de Notre-Dame. Avec des interruptions fréquentes et parfois assez longues (dont une le ramène, de 1496 à 1498, à Bergen-op-Zoom et une autre, de 1499 à 1501, à S. Donatien de Bruges), il garde néanmoins Anvers comme port d'attache principal jusqu'en 1504, année au cours de laquelle il retourne à Ferrare, pour y mourir de la peste en 1505 (2).

Melle Piscaer publie, à la fin de son travail, des extraits d'archives relatifs aux nombreux Obrecht qui ont vécu à Bergen-op-Zoom de 1397 à 1561. L'arbre généalogique qui les suit et qui tend à établir la filiation de l'illustre maître hollandais, aurait dû être accompagné d'un commentaire qui lui eût vraisemblablement enlevé son caractère hypothétique : sa confrontation avec les extraits qui précèdent, laissent, en effet, le lecteur perplexe quant à la certitude de ses données.

Ch. van den Borren.

GEORGES MIGOT. Essais commentés et complétés en vue d'une esthétique générale. **Paris, Les Presses Modernes, 1937, 1 vol. in-8° de 170 pages.**

Singulière personnalité que celle de Georges Migot, peintre, compositeur, essayiste ! Si jamais il y eut au monde artiste conscient c'est bien lui. Trop conscient peut-être ? L'avenir nous le dira, pour ce qui concerne sa part de création. En attendant, ses œuvres musicales frappent moins, semble-t-il, par la spontanéité de l'inspiration que par la préoccupation passionnée de faire rendre à la tradition française modernisée tout ce qu'elle est susceptible de donner dans l'ordre de la délicatesse et du raffinement.

Les « Essais » contenus dans ce volume datent de l'époque où l'auteur avait vingt-quatre ans. Les « gloses » plus récentes qui les accompagnent n'en modifient guère la ligne générale. Celle-ci est marquée au coin d'un dilettantisme supérieur, qui s'exprime en un style très pur, mélange surprenant de concision et d'abondance, où l'amplification improvisée alterne sans disparate avec les raccourcis lapidaires, la richesse et la fantaisie verbale avec les « comprimés » d'airain. Le tout, significatif d'une haute culture générale et d'un sens exceptionnellement aiguisé de tout ce qui touche à la notion du beau.

(1) Il ne serait toutefois pas invraisemblable, d'après Melle Piscaer, que ces deux grands hommes se soient rencontrés et connus.

(2) Le fait a été contesté, assez mollement il est vrai, par M. H. Prunières ; mais la preuve en est évidente, comme il résulte des notes 6 et 7 de la p. 13, dans la brochure de Melle Piscaer.

On peut n'être point d'accord sur certaines positions prises par M. Migot : ainsi ne point le suivre lorsqu'il refuse d'accorder l'universalité à l'art grec du ve siècle, en raison de ce qu'il serait avant tout « la glorification de l'esprit analythique » (cette position est-elle tenable en présence de la synthèse, je dirai même de l'absolu que représente, entre cent autres, une œuvre comme la Vénus de Cyrène du Musée des Thermes ?) Mais il serait injuste, au total, de ne point estimer, voire admirer en l'auteur de ces essais, un artiste qui, ayant profondément réfléchi sur les choses de l'art, s'est fait un devoir de nous expliquer le pourquoi de son attitude, et de tenter, par là-même, de nous faire partager ses nobles convictions.

Les citations suivantes donneront une idée de la manière concise de M. Migot :

« L'Art, c'est l'organisation sublimisée de la vie ». — « L'Art, c'est la Nature avec un vouloir humain ».— « La synthèse hiéroglyphique d'un oiseau, donne l'exactitude de l'oiseau réel ».— « Le Beau en Nature n'est pas le Beau en Art ». — « La Science c'est l'analyse. L'Art, c'est la synthèse ». — Le génie scientifique est égal en valeur et est semblable en effets au génie artistique lorsqu'il émet une idée générale, d'où se crée tout un système explicatif des choses de l'Univers ». — « Il n'y a point de progrès en Art ». — « Il faut à l'artiste la sensibilité et la volonté d'analyse de cette sensibilité ». — « .... le cubisme, tentative curieuse mais n'ayant pour se soutenir qu'un raisonnement intellectuel et aucune sensibilité ». — « Les styles sont les différents aspects des modes d'expression à travers les âges ». — « L'Égypte exprime l'homme après sa mort, l'Hellène, l'homme vivant, le Français ou Gothique, l'âme de cet homme ». — « Alors que le Parthénon est une offrande du sol à la géométrie, la Cathédrale est une offrande de la géométrie à l'Espace ». — « Les grecs transforment le Plan en Volume ; les gothiques transforment le Volume en Espace ».

Ch. VAN DEN BORREN.

FERDINAND GEORG WALMÜLLER. BILDNIS BEETHOVEN (Bild : 70×58 cm. Papier 92×75 cm.) (Prix : non encadré 40. M. ; encadré : 100. M). Munchen, Georgenstrasse 14.

La 1re reproduction d'un portrait de Beethoven, grandeur naturelle, peint d'après nature en avril 1825, en couleur, par un des peintres les plus en vue. Quiconque, connait le tableau original, qui se trouve depuis sa création chez Breitkopf et Härtel à Leipzig, peut attester de la splendide nécessité de sa reproduction. Il est vrai qu'Anton Schindler n'a pas donné une opinion favorable sur ce tableau, possédant lui-même un portrait du maître peint par von Schimon. Le portrait a certes des défauts de proportion (Beethoven ne posa qu'une fois devant Walmüller). Il montre un Beethoven d'humeur des plus maussade. Richard Wagner s'enthousiasma pour ce tableau et il le loua hautement. Sa reproduction dans les célèbres presses Piper (il porte le n° 118) dénote une véritable performance de la technique de reproduction.

H. VON HOFMANNSTHAL. DISCOURS SUR BEETHOVEN, tenu au festival Beethoven, au cercle de lecture Hottingen à Zürich, le 10-XII-1920. Vienne, Herbert Reichner, 1938.

Dans ce discours, imprégné d'une flamme ardente, Hugo von Hofmannsthal, auteur d'un grand nombre de livrets d'opéras de Richard Strauss, s'occupe de Beethoven, comme successeur de Rousseau et des grand poètes allemands de 1770 à 1800, non comme un maître qui aurait voulu représenter la poésie dans l'œuvre instrumentale mais comme le créateur de la « Langue des Langues ».

L'éditeur Willi Schuh a reproduit, dans une élégante édition d'art en y ajoutant quelques commentaires savants, ce discours remarquable.

MAX UNGER.

REGISTER OF BOOKS ON MUSIC

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

NOUVEAUTÉS (1938).

Acoustique. — SIR JAMES JEANS : *Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1938, 279 p. M. 6,75.

ARTHUR TALER JONES : *Sound*. London, Chapman et Hall, 1938. 450 p. 20 s.

DAYTON C. MILLER : *Sound Waves : their Shape and Speed*. New-York and London. Macmillan, 1937, 164 p. 12 s.

THORVALD KORNERUP: *Acoustic Valuation of Intervals by aid of the Stable Tone-System*. Copenhagen, Aschehoug, 1938. 24 p.

Bach. — ARNOLD SCHERING : *Bach Jahrbuch*. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1938. 143 p. 6 M.

Beethoven. — A. ALBERTINI : *Beethoven L' Uomo*. Milan. Fratelli Bocca, 1937. 3e edizione. 265 p. 12 L.

Berlioz. — J. H. ELLIOT : *Berlioz* (Master Musicians Series). London, Dent, 1938, 243 p. 4 s. 6 d.

Biographies. — *Ministry of Music* : *The life of William Rogers Chapman*. By Mina HOLWAY CASWELL Portland, Maine (Southworth-Anthoensen Press, 1938.) 467 p.

CLAIRE REIS : *Composers in America* ; biographical sketches of living composers with a record of their works, 1912-1937. (New-York, The Macmillan C°, 1938) In-8°, 270 p.

HARRY ERWIN WEINSCHENK. *Künstler Plaudern* (Musiker une Sänger über ihr, Leben). Berlin, Limpertverlag, 1938. In-8° 336 p.

Brahms. — JOHANNES BRAHMS : *Das Vaterhaus*. Briefe von Johannes Brahms an seinen Vater Johann Jakob Brahms und an seine Stiefmutter Karoline. Hamburg, Genzsch et Heyse, 1937, 14 p.

WILLIAM MURDOCH : *Brahms*. With an analytical study of the complete piano works. Londres, Rich et Cowan, 1938, 394 p. 6 s.

Busoni. — *Ferruccio Busoni* : Letters to his Wife. Translated by ROSAMUND LEY. (London, Arnold, 1938). 319 p. 16 s.

Chant. *Choral.* — F. STOYE-LUNEBURG : *Kleiner Leitfäden für Chorsanger* (Gadow, Hildburghausen, 1938), 13 p. 30 pf.

Chopin. — MORITZ KARASOWSKI : *Chopin : his Life and Letters*. Translated by EMILY HILL. London, William Reeves, 1938. 479 p. 12 s. 6 d.

MARIA OTTICH : *Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins*. Berlin, Funk, 1937, 71 p. 5 M.

Composition et technique. — PAUL HINDEMITH : *Unterweisung im Tonsatz* : *Theoretischer Teil* (Mainz and London, Schott, 1937), p. 252.

ANNIE O. WARBURTON : *Harmony for Schools and Colleges*. A textbook for class use on aural foundations. Londres, Longmans, 1938. 314 p. 4 s. 6 d.

HANS ZINGERLE, *Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart. Die Musikalische Interpunktion*. Vienne, Leipzig et Brunn, Rudolf M. Rohrer. 51 pp. Texte ; 32 pp. Noten.

Cornelius. — *Cornelius Peter* : *Ausgewahlte Schriften und Briefe*. Eingeleitet und mit biographischen und kritischen. Erlauterungen versehen von Dr Paul EGERT, (Berlin, Hahnefeld, 1937), VIII-491 p. illustré 7,20 M.

Critique. — Leland Hall : *Listeners Music.* Londres, Cresset Press, 1938, VII-222 p. 7 s. 6 d.

Alexander Truslit : *Gestaltung und Bewegung in der Musik.* Ein tonendes Buch vom musikalischen Vortrag und seinem bewegungserlebten Gestalten und Hören (avec 3 disques de gramophone). Berlin, Vieweg, Lichterfelde, 1938, 221 et 8 p. 17 pl. 28 RM.

Danse. — Curt Sachs : *World History of the Dance.* Translated by Bessie Schonberg. Londres, G. Allen & Unwin, 1938. 469 p. *L.* 1.

Cyril William Beaumont : *Complete book of ballets* ; a guide to the principal ballets of the 19th and 20th centuries. XXIV, New-York, G. P. Tutnam's Sons, 1938. In-8°, 900 pp.

Arnold Lionel Haskell : *Ballet panorama.* An illustrated chronicle of three centuries. London, B. T. Batsford Ltd. 120 pp.

Serge Lifar : *La danse.* Les grands courants de la danse académique. Paris, Éditions Denoël, 1938. In-8°.

Éducation. — James Lockhart Mursell and Mabelle Glenn : *The psychology of School Musik teaching.* V. New-York Silver Burdett C°, 1938. 386 pp. In-8°.

Willem Van de Wall : *The Music of the people.* New-York, American Association for adult Education, 1938. In-8°, VII-128 pp.

Maurice Chevais. *Education musicale de l'enfance.* Tome premier : *L'enfant et la musique.* Paris, Alphonse Leduc.

Esthétique. — Otto Irmgard : *Deutsche Musikanschauung im* 17. *Jahrhundert.* Berlin, Hayn, 1937, 182 pp.

Heinz Günther Schulz : *Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil.* Ein Beitrag zur musikalischen Stilforschung etc. Wurzburg, Konrad Triltsch, 1938, XII-102 pp.

F. R. O'Neill : *The relation of art to life ; A sketch outline of an art philosophy.* London, Kegal Paul, Trench, Trubner & C°. In-8°, 232 pp.

Fauré. — Vladimir Jankelewitch : *Gabriel Fauré et ses mélodies.* Paris, Plon, 1938. 256 pp. 18 fr.

Festivals. — Wilhelm Ehmann : *Musikalische Feiergestaltung ; Ein Werkweiser güter Musik für die naturliche und politische Feste des Jahres.* Hamburg, Hanseatische-Verlags-Anstalt, 1938. 88 pp. 1,80M.

Dennis Stoll : *Music Festivals of Europe.* Londres, John Miles 1938. XIV-214 pp. 6 s.

Gluck. — Roland Tenschert : *C. W. Gluck, sein Leben in Bildern.* Leipzig, Bibliographisches Institut, 1938, 40 pp. 20 pl. 90 Pf.

Händel. — Bernhard Weissenborn : *Das Händelhaus in Halle. Die Geburtstätte Georg Friedrich Händels.* Wolfenbuttel et Berlin, Kallmeyer, 1938. 30 pp. 3 pl. 1,20 RM.

Histoire. — C. Hubert H. Parry : *The Oxford History of Music* : Vol. III : *The Music of the Seventeenth Century.* Second Edition with Revisions and an Introduction. Note by Ed. J. Dent. Oxford University Press, 1938. 468 pp. 17 s. 6 d.

Seventeenth Century Studies. Presented to Sir Herbert Grierson by Various Authors. Oxford University Press, 1938. 415 pp. 21 s.

Gerald Abraham : *A Hundred Years of Music* (Hundred Years Series). Londres, Duckworth, 1938. 375 pp. 15 s.

Nicolas Slonimsky : *Music since* 1900. Londres, Dent, 1938) 592 pp. 21 s.

Hugo Leichtentritt : *Everybody's little history of music.* English translation by Arnold Elston. Londres, Associated Music publishers. Inc. 1938. In-8°, 61 pp.

Instruments. — Lionel Tertis : *Beauty of Tone in String Playing.* Oxford University Press, 1938. 22 pp. 2 s.

/ *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century* : as described in the « Siyahat nâma » of Euliyà Chelebi. Translation édited with notes by Henry George Farmer. Glasgow, Civic Press, 1937, 47 pp. 6 s.

Georg Karstadt : *Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des* 16.-18. *Jahrhunderts.* (Édité par « Ar-

chiv für Musikforschung, 2e année, nº 4) 48 pp.

IRENE BENNETT, *Craft and Music. The making and playing of bamboo pipes and recorders*. Avec préface par Sir ADRIAN BOULT. Leicester, Dryad Press, 1938. 54 pp. 4 s. 6 d.

SMITS VAN WAESBERGHE : *Klokken en klokkengieten in de Middeleeuwen* : Een muziekhistorische Studie. Tilburg, W. Bergmans 1937. 46 pp. 2 pl.

H. W. SCHWARTZ : *The Story of musical instruments from Shepherd's pipe to symphony*. New-York, Doubleday, Doran & Cº, 1938. In-8º. XII-365 pp.

CURT SACHS : *Les instruments de musique de Madagascar* (Université de Paris. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie. T. XXVIII). Paris, Institut d'Ethnologie, 1938. In-8º, IX-96 pp.

Mozart. — *The letters of Mozart and his family* : Chronologically arranged, translated and edited with an introduction, notes and indices. By EMILY ANDERSON. With extracts of the letters of Constanze Mozart to Johann Anton André, translated and edited by C. N. OLDMAN. Vol. I. Londres, Macmillan, 1938, pp. 456. 18 s.

W. J. TURNER : *Mozart, the Man and his work*. London, Gollancz, 1938. 391 pp. 16 s.

W. A. MOZART : *Verzeichnis aller meiner Werke. Mozarts Werkverzeichnis in getreuer Nachbildung seiner Handschrift*. Herausgegeben und eingeleitet von Otto ERICH DEUTSCH. Wien, et Leipzig, H. Reichnei 1938.

ANNETTE KOLB : *Mozart*. Préface de JEAN GIRAUDOUX. Paris,Albin Michel, 1938, 352 pp. 25 fr.

W. A. MOZART : *Epistolario*. 2e edizione. Milano, Fratelli Bocca, 1937, 431 pp. 15 L.

LUDWIG SCHIEDERMAIR : *Mozart. Sein Leben und seine Werke*. Münich, Beck. 1938, 495 pp. 4,50 M.

Musicologie. — STEPHAN WOLFGANG : *Die Burgundische niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*. Kassel, Bärenreiter, 1937. 115 pp.

SIEGFRIED GOSLICH : *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs « Faust » und Wagners « Lohengrin »* (Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Vol. I) Leipzig, Kistner & Siegel, 1937. 247 p.

CLAUDIO SARTORI : *La notazione italiana del trecento in una redazione inedita del « Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum » di Prosdocimo de Beldemandis*. (Florence, Olschki,1938. 160 p.

MARGRIT JAENIKE : *« Arte musica »*. *Von der Erkenntnis und Vorstellung der Lebendigkeit alter Musik*. Zurich und Leipzig, Hug & Cº. 1938. 47 pp. In-8º.

H. J. W. TILLYARD : *The Hymns of the Sticherarium for November*. Copenhague, Levin & Munksgaard, 1938. 16 cour. dan.

MARIUS SCHNEIDER : *Die Ars Nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*. Wolfenbuttel-Berlin, Georg Kallmeyer, 1938. In-4º, 85 pp. et 4 pp. exemples musicaux. 4,50 RM.

Dr C. L. WALTHER BOER, *Chansonvormen op het einde van de XVe eeuw*. Amsterdam, H. J. Paris, 1938. 128 pp. Fl. 2,50.

Musique italienne. — SALVINO CHIEREGHIN : *Storia della musica italiana dalle origini ai nostri giorni*. Milan, A. Vallardi, 1937, 125 pp. 4 L.

Musique Néerlandaise. — D. J. BALFOORT : *Het Muziekleven in Nederland in de 17e en 18e eeuwen*. Amsterdam, P. N. Van Kampen & Zoon, 1938. 188 pp. ill. 2,25 Fl.

Musique sacrée. — *Congrès international de musique sacrée*. Paris et Bruges, Desclée, De Brouwer, 1938. 238 pp. 20 frs.

ANDREAS WEISSENBACH : *Sacra Musica. Lexikon der Katholischen Kirchenmusik* Klosterneuburg bei Wien, Augustinus-Druckerei, 1937. VIII-419 pp. 9 M.

Opéra. — H. E. KREHBIEL : *A Book of Operas*. Their histories, their plots and their music. Londres, Macmillan, 1938. 7 s. 6 d.

H. HOWARD TAUBMAN : *Opera front and*

back. New-York, Charles Scribner's Sons. 1938. x-388 pp. In-8°.

Orgue. — HANS KLOTZ : *Das Buch von der Orgel.* Ueber Wesen und Aufbau des Orgelwerkes. Orgelpflege und Orgelspiel. Kassel, Bärenreiter, 1938. 127 pp.

Orchestre. — BERNARD SHORE : *The Orchestra Speaks.* London,Longmans Green, 1938. 218 pp. 7 s. 6. d.

VLADIMIR BAKALEINIKOFF. *Elementary Rules of Conducting for Orchestra. Band and Chorus.* New-York, Boosey, Hawkes, Belwen Inc., 1938. 52 pp. Dol. 1,25.

Palestrina. — HENRY COATES ; *Palestrina* (Master Musicians Series). London, Dent, 1938. 243 pp. 4 s. 6 d.

Piano. — Karl LEIMER : *Rhytmik Dynamik Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Gieseking.* Mainz, Schott, 1938, 69 pp. 2,50 M.

Puccini. — VINCENT SELIGMAN : *Puccini among Friends.* Londres, Macmillan, 1938. 373 pp. 16 s.

Max Seiffert. — *Musik und Bild : Festschrift Max Seiffert zum siebsigsten Geburtstag.* Édité par HEINRICH BESSELER. Kassel, Bärenreiter, 1938. 160 pp. 38 pl.

Schumann. — IMRÉ GYOMAI : *La vie douloureuse de Schumann.* Paris, Éditions de France, 1938. 18 fr.

Tchaikowsky. — KLAUS MANN : *Pathetic Symphony.* English version by HERMAN OULD. Londres, V. Gollancz, 1938. 8 s. 6 d

Verdi. — JOSEF LOSCHELDER : *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen.* Cologne, Petrarca-Haus, 1938. 3,60 M.

Wagner. — WOLFGANG GOLTHER : *Richard Wagner.* Leipzig, Reclam, 1938. 247 pp. 1,05 M.

RAYMOND OFFNER : *Richard Wagner.* Paris, Grandes Éditions de Paris, 1938. 80 pp. 9 fr.

LIESBETH WEINHOLD : *Handschriften von Richard Wagner in Leipzig.* Leipzig, Max Beck, 1938, 0,50 RM.

W. WIBICH : *Praktische Einführung in Richard Wagners Tetralogie « Der Ring der Niebelungen ».* Zurich et Leipzig, Hug et C°, 1938. 54 pp. 1 RM.

R. WAGNER : *Ausgewählte Schriften und Briefe.* Eingeleitet und mit biographischen und kritischen Erläuterung versehen von Dr ALFRED LORENZ (Klassiker der Kunst in ihren Schriften und Briefen. Band 8). Berlin, Hahnefeld, 1938, XI-486 pp. In-8°.

HENRY MALHERBE : *Richard Wagner, révolutionnaire.* Paris, Albin Michel, 1938. In-8°.

Cosima Wagner.— MAX MILLENCOVITCH MOROLD : *Cosima Wagner, ein Lebensbild.* Leipzig, Reclam, 1937. 489 pp.

Miscellaneous. — ROSAMUND E. M. HARDING : *The Origins of Musical Time and Expression.* Oxford University Press. 1938. 115 pp. 12 s. 6 d.

MARGRIT JAENIKE : *Von der Erkenntnis und Darstellung der Lebendigkeit alter Musik.* Zurich et Leipzig, Hug et C°. 1938. 47 pp. 1,20 M.

HEINZ IHLERT : *Musik im Aufbruch.* Berlin, Junker & Dunnhaupt, 1938, 71 pp. 1,20 RM.

SAM FRANKO : *Cords and discords ; Memoirs and musings of an American Musician.* New-York, The Viking Press, 1938. In-8°, 186 pp.

A. S.

TABLE ANALYTIQUE DES REVUES MUSICALES

(PRINCIPAUX ARTICLES)

LES COMPOSITEURS — LES OEUVRES :

Bach. — L. Bisschopinck : « *A musica original para dois Pianos de Bach aos contemporaenos* ». - Revista Brasileira de Musica, 3e et 4e fasc. 1937).

Bartok. — A. Coeuroy : « *Charles Munch* ». - Beaux-Arts, 6 mai.

Beethoven. — Max Unger : *From Beethoven's Workshop.* - The Musical Quarterly, Juillet '38.
G. Dandelot : *Le nouveau « Beethoven » de Romain Rolland.* - Le Monde musical, 31 mai.
Romain Rolland : *Beethoven et l'argent.* - Commune, mai.

Bizet. — A. Himonet : *Le cas Bizet. Une lettre de M. Chantavoine.* - La Page musicale, 25 avril.

Bendl Karel (1838-1897). — H. Dolezil : *Karel Bendl.* - Tempo, 16 avril.
J. Plavec : *Karel Bendl po stu letech.* - Hudebni Vychova, mai.

Bruckner. — E. Wellesz : *Bruckner and the process of musical creation.* - The Musical Quarterly, juillet 1938.

Castelnuovo-Tedesco. — H. G. Sear : *Castelnuovo Tedesco and the Shakespearian Theatre.* - The Musical Times, mai.

Chabrier. — F. de Wever : *Un initiateur, Chabrier.* - Syrinx, avril.

Chopin. — Bruscani : *Frederico Chopin.* - Rassegno dorico, 20 avril.

Compositeurs anglais. — Frank Howes : *Elizabeth Maconchy.* - Monthly Musical Record, juillet-août.

Dallapiccola. — Domenico de Paoli : *Luigi Dallapiccola.* - The Chesterian, juillet-août.

Debussy. — Pasteur Vallery-Radot : *Claude Debussy.* - Revue des Deux-Mondes, 15 mai.
E. de Lima : *Debussy, suas Obras et sens Interpretes.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.

Fauré. — A. George : *Gabriel Fauré.* - Les Nouvelles Littéraires, 7 mai.
Louis Aubert : *Gabriel Fauré et ses mélodies* (à propos du livre de Vladimir Jankelevitch). - Radio Magazine, 22 mai).

Griesbacher. — Frei Pedro Sinziz : *Te Deum de Griesbacher.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.

Hjort. — J. K. : *Daniel Hjort suo maleisessta Oopperassa.* - Suomen Musiikkilehti, mars.

Krenek. — Kurt List : *Political art notes on Krenek's Karl V.* — Modern Music, mai-juin.

Liszt. — Dr Henri Gaudier : *Liszt à Boulogne-sur-Mer.* - L'art musical, 13 mai.

Mahler. E.F. B. *Four unknown early Mahler symphonies found in Dresden.* — Musical America, 10 avril.

Malipiero. — A. Damerini : *Antonio e Cleopatra di Fr. Malipiero.* - Musica d'Oggi, mai.

Markewitch. — A. Skulsky : « *Le Nouvel Age* » de Markewitch suivi d'un entretien avec l'auteur. - Les Cahiers de la Musique, mars-avril.

Martinu. — H. H. STUCKENSCHMIDT : *Prague hears premier of Martinu's Juliette.* - Musical America, 10 mai.

Moniuszki. — H. OPIENSKI : *Nowe Wydanie « Strasznego dworu S. Moniuszki.* - Muzyka Polska, avril.

Mozart. — P. LANDORMY : *Mozart d'après un livre récent.* - Le Ménestrel, 13 mai.

K. ROIKJER : *En ny Fagot koncert af Mozart.* - Dansk Musiktidsskrift, mai.

Pizetti. — F. MAGNANI : *« Concerto de l'Estate » de Pizetti.* - L'Art Musical, 29 avril. Tribuna d'Italia, 8 mai.

Poulenc. — GEORGE LINSTEAD : *The Charm of Poulenc.* - The Chesterian, mai-juin.

Putro. — H. KLEMETITI : *Mooses Putro.* - Suomen Musiikkilehti, mars.

Pierné. — LUCIEN REBATET : *« Pièces en trio » de Gabriel Pierné.* - Radio Magazine, 22 mai.

Ravel. — P. DONASTIA : *Hommage à Maurice Ravel.* - Gure Herria, octobre-décembre.

L. COLACIECHI : *Maurizio Ravel* . - Il Musiciste, janvier-février.

Respighi. — UMBERTO MARCONI : *« Duas operas novas : « La morte di Frine » de Ludovica Rocca ; « Lucrezia », de O. Respighi.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.

Rocca. — UMBERTO MARCONI : *« Duas operas novas : « La mort di Frine », de Ludovica Rocca ; « Lucrezia » de O. Respighi.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.

RENATO MARIANI : *Ludovico Rocca.* - La Rassegna Musicale, mars.

Rimsky Korsakow. — A. GEORGE : *Rimsky Korsakow.* - Les Nouvelles Littéraires, 14 mai.

A. COEUROY : *Le journal de Rimsky.* - Beaux arts, 29 avril.

Roussel. — A. GEORGE : *Aeneas de Roussel.* - Les Nouvelles Littéraires, 7 mai.

Satie. — MARCEL LALOE : *Eric Satie.* - Les Réverbères, avril.

Saint-Saens. — P. LE FLEM : *La prodigieuse enfance de Saint-Saens.* - L'Instrumental, avril.

Pedro Sanjuan. — A. COEUROY : *Pedro Sanjuan.* - Beaux Arts, 6 mai.

Szymanowsky. — T. JACHIMOWSKI : *« Mowa ne Pogrzebie S. P. Karola Szymanowskiego....* Muzyka Polska, avril.

Schubert. — A. GEORGE : *Sur Schubert.* - Les Nouvelles Littéraires, 28 mai.

Strauss. — GUSTAVE SAMAZEUILH : *« La femme sans ombre » de Richard Strauss.* - La Revue Musicale, Paris, juin.

Vivaldi. — MARC PINCHERLE : *Vivaldi and the ospitali of Venice* -. Musical Quarterly, juillet.

Wagner. — MAX VON MILLENKOVICH-MOROLD : *R. Wagner in unserer Zeit.* - Zeitschrift für Musik, mai.

ERICH VALENTIN : *R. Wagner im Blickpunkt seiner Zeit.* - Zeitschrift für Musik, mai.

W. HUMPERDINCK : *Sinn und Ziel der Leipziger Wagner-Festaufführung* 1938. - Zeitschrift für Musik, mai.

HORST BUTTNER : *Richard Wagner und Leipzig.* - Zeitschrift für Musik, mai.

W. GOLTHER : *Parsifal-Lohengrin.* - Zeitschrift für Musik.

W. ZENTNER : *Die Tiere in R. Wagners Musikdramen.* - Id.

E. VALENTIN : *Ein Vorlaufer R. Wagners.* - Id.

GUY FERCHAULT : *Le drame wagnérien,sa genèse, sa nature et ses réalisations scéniques dans l'Allemagne actuelle.* - Le Guide du Concert.

Wolf. — A. MACCHENBURY : *H. Wolf und A. Bruckner.* - The Musical Quarterly, juillet.

MUSIQUE RELIGIEUSE :

A. AURAT : *La maîtrise, centre musical diocésain.* - La Petite Maîtrise, mars-avril.

J. DUPONT : *Le Rythme des Hymnes.* - Id.

Ch. A. H. PEARSON : *American Organ Students in France.* - The Musician, mai.

K. Pertlicek : « *Nuova ustanoveni o cirkevnihubde.* - Hudebni Vychova, mai.
H. R. Philippeau : *Cours de Rubrique* (Les chants intercalés dans les lectures. Les séquences ou proses. Abus et tolérances). La Petite Maîtrise, mars-avril.
W. Tappolet : *Evangelische Kirchenmusik.* - Schweizerische Musikzeitung, 1er mai.
E. Tyr : *A l'école des anciens maîtres.* - La Petite Maîtrise, mars-avril.
I. Wolf : *L'Italia e la Musica religiosa medievale.* - Rivista musicale Italiana.

ESTHÉTIQUE — TECHNIQUE — PÉDAGOGIE — HISTOIRE :

Arger Jane : *Sur un Recueil d'oeuvres de Blangini ayant appartenu à la Princesse Borghèse.* - Revue de Musicologie, février.
Baesberg M. : *Philosophie de la Musique.* - Cahiers de la Musique, mars-avril.
Bautista Julian : *Lo topico y la produccion sinfonica.* - Musica, Barcelone, mars.
Bernard Robert : *Le génie français et la musique.* - Les Beaux Arts, Bruxelles, 15 avril.
Baker Frank : *The Question and the answer.* - The Chesterian, mai-juin.
Borgungo Manuel : *Elementos para la organización de la pedagogia musical escolar.* - Musica, Barcelone, mars.
K. A. Bruun : « *Strejflys over det* 18 *Aarhundredes Musikop fattelse og musikpraksis* ». Dansk Musiktiddskrift, avril.
Harry B. Burke : *Educators consider place of Music in Social Life.* - Musical America, 10 mai.
Calvin S. Brown, jr. : *Musical Structure of De Quincey's Dream Fugue.* - Musical Quarterly, juillet.
J. Chailley : *L'Harmonie des sphères.* - L'art musical, 13 mai.
Clemy : *Évasion nervalienne au Royaume des Sons.* - L'art musical, 13 mai.
S. Demarquez : *J.-J. Rousseau.* - L'art musical, 13 mai.
B. Disertori : *Il piu antiche esemplare esistente di strumento ad arco.* - Rivista musicale Italiana, 3° fasc.
H. Doyen : *La musique et l'organisation des loisirs dans l'enseignement.* - La musique sacrée, mars-avril.
A. Einstein : *Vicenzo Galilei e il duetto didattico.* - La Rassegna Musicale, mars.
E. Ermatinger : *Prinzipielle Bemerkungen zum Musikalischen Erziehungsproblem der Gegenwart.* - Schweizerische Musikzeitung, 15 avril.
G. Fontainha : *A Escola nacional de Musica a Universidade do Brasil.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.
E. Francais : *Impressions et souvenirs de Crémone* (Sur Stradivarius et les autres luthiers de Crémone). - Musique et Instruments, mai.
A. George : *Wagner ou Geyer? A propos du récent ouvrage d'Henry Malherbe* : *Richard Wagner, révolutionnaire.* - Les Nouvelles Littéraires, 21 mai.
A. Haba : *Harmonicke Zaklady dvanactitonového systému.* - Tempo, 16 avril et 11 mai.
A. Haba : *Principes harmoniques du système des 12 tons. Style musical thématique et athématique.* - Les Cahiers de la musique, mars-avril.
Émile Holy : *Anglicka houslova literatura 17 a 18 stoleti.* - Hubedni Vychova, mai.
Ch. Koechlin : *La musique et le peuple.* - L'art musical populaire, juin.
E. Krenek : *Is there Reaction in contemporary music.* - Musical America, 25 avril.
E. Krenek : *L'atonalité.* - Les Cahiers de la Musique, mars-avril.
H. Marti : *Musik im Menschenleben.* - Schweizerische Musikzeitung, 15 avril.
Otto Mayer : *En Torno de una sociologia de la musica.* - Musica, Barcelone, mars.

P. Le Flem : *Organiser l'enseignement de la musique.* - L'Instrumental, avril.
R. Matthes : *Die Ausbildung des Musikers.* - Schweizerische Muzikzeitung, 15 avril.
A. Mooser : *Pietro Mira, violoniste et bouffon.* - Dissonnances, avril.
P. Nettl : *Mozart v Cechech* (*suite*). - Tempo, 16 avril et 11 mai.
Andrade Muricy : *Panorama de Musica Brasileira.* - Revista Brasileira de Musica, 3e-4e fasc. 1937.
Elis Oddone : *La musica nell' educazione dell' infanzia.* - Musica d'Oggi, mai.
Ogier de Lesseps : *Le sentiment de la nature dans la musique.* - Le monde musical, 30/4.
Charlotte Pfeffer : *Die Musik in der Heilpädagogik.* - Schweizerische Musikzeitung, 15 avril.
L. M. Peppercorn : *Mitä hykyajan Kuorot Laulavat.* - Suomen Musikkilehti, avril.
I. Pizzetti : *Annotazioni in margine.* - Il musicista, mars.
J. B. Plaza : *Debemos escribia una Historia de la musica americana.* - Revista de Arte, Chili, nº 18, 1938.
R. de Rensis : *Ettore Romagnoli e la musica .* - Musica d'Oggi, avril.
G. de Saint Foix : *La 3e édition du Catalogue de Koechel.* - Revue de Musicologie, févr.
W. Schumann : *A conventional Case History.* - Modern Music, mai-juin.
Walter Tappolet : *Kiedrich.* - Schweizerische Musikzeitung, 1er juin.
J. Tomasek : *Uvodnik.* - Tempo, 11 mai.
Eduardo M. Torner : *Musica y Literatura. Tres Esquemas filologicos.*-Musica, Barcelone.
E. Tyr : *A l'École des anciens maîtres.* - La Petite Maîtrise, mars avril.
Warren Shaw : *Terminology of the Elements of Song.* - The Musician, avril.
Warren Shaw : *Interference applied to Singing.* - The Musician, mai.

LES ANNIVERSAIRES MUSICAUX

Nous comptons publier, durant l'année à venir, une rubrique spécialement consacrée au rappel des événements musicaux survenus depuis 1914. *Le présent numéro contient la liste des évènements des mois de septembre et octobre ; le numéro prochain évoquera les anniversaires de novembre et décembre, et ainsi de suite. Notre principal ouvrage de référence est l'intéressant volume de M. Nicolas Slonimsky,* Music since 1900 (*Dent, Londres,* 1937).

1914

3 SEPTEMBRE Le compositeur Albéric MAGNARD, auteur de quatre symphonies, de trois opéras et d'autres ouvrages, est tué dans sa propriété des bords de la Marne au cours de l'avance des troupes allemandes.
L'édition définitive de Riemann annonce : « von deutschen Soldaten erschossen »

5 SEPTEMBRE L'hebdomadaire musical français LE MENESTREL annonce la suspension de sa publication.

30 SEPTEMBRE Breitkopf et Härtel annonçent la dissolution de l'INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY, en raison de la guerre.

12 OCTOBRE L'Orchestre Philharmonique de Berlin ouvre sa saison de guerre avec l'ouverture d'*Egmont* et le *Concerto de violon* de Beethoven, et la 4e *Symphonie* de Brahms, sous la direction d'Arthur NIKISCH.

13 OCTOBRE Création aux « Promenade Concerts » à Londres, de « Perseus », le deuxième ouvrage symphonique d'Eugène GOOSSENS.

1915

1 SEPTEMBRE A Moscou, paraît, sous la direction d'André Rimsky-Korsakov, fils du compositeur, le *Musical Contemporary*, périodique russe.

25 SEPTEMBRE Fritz JUERGENS, auteur de mélodies allemandes d'une veine romantique apparentée à Hugo Wolf, est tué au cours d'un combat en Champagne à l'âge de 27 ans.

26 SEPTEMBRE Max VON SCHILLINGS dirige à Stuttgart la première exécution de son opéra symphonique « Mona Lisa ».

29 SEPTEMBRE Rudi STEPHAN, compositeur allemand de style néo-classique, dont les œuvres portent des titres objectifs : *Musique pour orchestre*.... etc., est tué sur le front de l'est, près de Tarnopol, à l'âge de 28 ans.

29 SEPTEMBRE CLAUDE DEBUSSY achève ses *Douze études* pour piano.

3 OCTOBRE ERIK SATIE compose « *Aubade à Paul Dukas* », la seconde de ses trois pièces en notation sans mesures, sous le titre général « *Avant-dernières Pensées* » avec un texte humoristique imprimé entre les strophes « Ne dormez pas », « beauté dormante », etc.... ».

6 OCTOBRE ERIK SATIE compose « *Méditation* » dédiée à Albert ROUSSEL, dans la forme indiquée ci-dessus.

12 OCTOBRE L'Institut JAQUES DALCROZE à Genève est fermé en raison de la guerre.

26 Octobre Auguste Bungert, compositeur allemand, meurt à Leutesdorf à l'âge de 70 ans.

28 Octobre Richard Strauss dirige à l'Orchestre Philharmonique de Berlin la première exécution de sa « *Symphonie Alpestre* » op. 64.

1916

27 Octobre Une des premières mentions du « jazz » paraît dans « *Variety* » (page 18): « Chicago has added another innovation to its list of discoveries in the so-called « jazz-band ».

1917

8 Septembre Charles Lefebvre, compositeur français de style conventionnel, prix de Rome 1870, meurt à Aix-les-Bains à l'âge de 75 ans.

18 Septembre L'ukulele « Musical Instrument made in Hawaï » est breveté par le Honolulu Ad Club (Date from the U. S. Patent Files, Washington).

25 Septembre Breitkopf et Härtel publient la première œuvre imprimée de Paul Hindemith : Trois pièces pour violon et piano, op. 8. L'auteur est âgé de moins de 22 ans.

13 Octobre Le *New - York City Board of Education* décide que les opéras allemands, étant l'œuvre du génie ennemi, ne seront pas étudiés au cours de ses conférences éducatives (*New-York Times*, 14 octobre 1917).

25 Octobre Dans son discours d'ouverture à la « *Symphony Society* » de New- York, Walter Damrosch s'oppose à ce que Bach, Beethoven et Brahms soient considérés comme des étrangers-ennemis (*New-York Times*, 26 octobre 1917).

27 Octobre Première apparition au Carnegie Hall de New- York du petit prodige judéo-russe Jascha Heifetz, âgé de moins de 17 ans.

1918

16-18 Septemb. La grande mécène américaine, Mrs Élizabeth Sprague Coolidge fonde, près de Pittsfield (Mass.), un temple de la musique, où seront données les œuvres classiques et modernes des compositeurs américains et européens.

18 Septembre Serge Prokofieff arrive à New- York, de Pétrograd, via le Japon. Il déclare que les musiciens russes continuent à travailler en dépit du blocus et des difficultés de l'existence (*New-York Times*, 19 septembre 1918).

18 Septembre Le compositeur anglais Ernest Bristow Farrar est tué à la bataille de la Somme, à l'âge de 33 ans.

28 Septembre A Lausanne, Ernest Ansermet dirige la première exécution de l'*Histoire du Soldat* » d'Igor Strawinsky, d'après une histoire de C. F. Ramuz, récitée par un narrateur, accompagnée d'un ensemble minimum d'instruments. (Voyez C. F. Ramuz, « *Souvenirs sur Igor Strawinsky* », Paris, 1929).

29 Septembre Kurt Atterberg achève à Stockholm sa quatrième symphonie, basée sur des mélodies populaires suédoises.

1 Octobre A Bueckeburg, paraît le premier numéro de la revue « *Archiv für Musikwissenschaft* ».

24 Octobre Mort à Paris, dans sa 87e année, de Charles Lecocq, le célèbre auteur de « Giroflé-Girofla » et de « La Fille de Madame Angot ».

30 Octobre Le terme « « *Gebrauchsoper* » apparaît pour la première fois dans un article de Henrich Noren, dans *Die Signale*.

1919

27 SEPTEMBRE Adelina PATTI, la fameuse «coloratura» italienne, meurt à Brecknock (Angleterre) dans sa 77e année.

10 OCTOBRE *Die Frau ohne Schatten*, opéra en trois actes, op. 65, de Richard STRAUSS, tiré d'un conte oriental de Hugo Hofmannsthal, est créé à Vienne.

17 OCTOBRE *Le Ménestrel*, de Paris, reprend sa publication après une suspension de 5 ans, et 6 semaines.

24 OCTOBRE L'Orchestre Philharmonique de Los Angeles donne son premier concert sous la direction de Walter ROTHWELL.

27 OCTOBRE Le Concerto pour Violoncelle d'Edward ELGAR est exécuté pour la première fois, avec Félix Salmond comme soliste.

1920

4 SEPTEMBRE Au théâtre communal de Lugo est créé « *L'aviatore dro* », opéra en trois actes du musicien futuriste américain Francisco Balilla PRATELLA.

1 OCTOBRE Henry RABAUD est nommé directeur du Conservatoire de Paris.

2 OCTOBRE Max BRUCH, compositeur allemand d'inspiration romantique, meurt à Berlin.

24 OCTOBRE Aux concerts Colonne, à Paris, a lieu la première exécution de la deuxième Suite orchestrale de Darius MILHAUD, d'après un drame satirique de Paul CLAUDEL, intitulé *Protée.*

31 OCTOBRE Création au Théâtre d'État à Berlin, de *Ritter Blaubart* de E. N. VON REZNICEK, qui unit le style de la cantilène italienne à la technique de l'impressionisme français.

1921

27 SEPTEMBRE Mort à Neustrelitz, à 76 ans, d'Engelberg HUMPERDINCK, le créateur de *Haensel und Gretel.*

1 OCTOBRE Une revue de culture musicale, « *Fanfare* », Musical Causerie, écrite en un style moderne et spirituel, commence sa publication à Londres sous la direction de Leigh HENRY.

23 OCTOBRE On crée à Brno : *Katia Kabanova,* opéra de Leoš JANÁČEK.

28 OCTOBRE Alfredo CASELLA fait sa première apparition en Amérique avec l'orchestre de Philadelphie en qualité de compositeur, de chef d'orchestre et de pianiste.

29 OCTOBRE Gabriel PIERNÉ dirige aux concerts Colonne, à Paris, le Poème symphonique d'Albert ROUSSEL : « *Pour une Fête de Printemps* ».

1922

7 SEPTEMBRE Arthur BLISS dirige au *Three Choir's Festival* de Gloucester la première exécution de sa *Color Symphony* en quatre mouvements suggérant quatre couleurs héraldiques : pourpre, rouge, bleu, vert.

16 OCTOBRE Richard STRAUSS achève dans sa maison de Garmisch, en Bavière, la partition de son « heiteres Wiener Ballett » : *Schlagobers.*

22 OCTOBRE Gabriel PIERNÉ dirige à Paris, la première exécution de *The Ballad of Reading Gaol,* la première œuvre orchestrale de Jacques IBERT, d'après un poème d'Oscar WILDE.

1923

14 SEPTEMBRE Albert ROUSSEL achève à Paris la partition de son opéra « *La Naissance de la Lyre* » d'après l'ouvrage de Théodore REINACH.

21 Septembre La section italienne de la S.I.M.C., la *Corporazione delle Nuove Musiche*, est fondée au cours d'une réunion à la villa d'Annunzio, par Gabriele d'Annunzio, Alfredo Casella et Francesco Malipiero.

18 Octobre Igor Strawinsky dirige à Paris la première exécution de son *Octuor pour instruments à vent*, où il semble s'orienter vers un dépouillement et une clarté « classiques ». Au même concert, est créé le *Concerto pour Violon* de Serge Prokofief en trois mouvements.

1924

13 Septembre Les amis et disciples d'Arnold Schoenberg publient un volume dédicatoire de 342 pages pour son anniversaire de 50 ans, contenant des articles d'Anton von Webern, Alban Berg, et Paul Bekker, ainsi que des messages d'Alfredo Casella, Francesco Malipiero, etc. Le même jour, l' *Universal Edition* ouvre à Vienne une Bibliothèque Arnold Schoenberg, consacrée à la musique moderne et, le soir, on entend la première exécution du quintette op. 26,de Schoenberg, écrit d'après la gamme de 12 tons. (Le *Grove* donne par erreur, pour ce dernier évènement, la date du 16 septembre 1924).

14 Octobre Le drame musical *Die Glueckliche Hand*, op. 18. d'Arnold Schoenberg est créé à Vienne.

16 Octobre L'opéra en un acte de Ernst Krenek, *Zwingburg*, est exécuté à Francfort.

1925

18 Septembre Réouverture du *Deutsche Oper* à Berlin, avec les Maîtres Chanteurs, sous la direction de Bruno Walter.

7 Octobre Première exécution, à Londres, de la *First Choral Symphony* de Gustave Holst par le London Symphony Orchestra.

28 Octobre Ouverture à la *Library of Congress* de Washington du premier festival de musique de chambre, sous les auspices de la fondation Elizabeth Coolidge.

29 Octobre Première exécution par l'orchestre Philharmonique de New-York, sous la direction de Willem Mengelberg, de la *Giara* et de la *Partita* d'Alfredo Casella.

1926

1 Septembre Sortie de presse, à Milan, du premier numéro du *Bolletino bibliografico musicale* (mensuel).

7 Septembre Darius Milhaud achève à Paris la composition, commencée le 26 août 1926, de son ballet, *Le Pauvre Matelot*, complainte en trois actes, écrit en style « néo-Glück ».

11 Septembre L'éditeur allemand Eulenburg meurt à Leipzig à 79 ans.

26 Septembre Reinhold Gliere, auteur de poèmes symphoniques inspirés du folklore russe, dirige à Moscou la première exécution de son opéra *Zaporozhtzi*.

16 Octobre On crée à l'Opéra Royal de Budapest l'opéra *Háry János* de Zoltan Kodaly, inspiré du folklore hongrois.

25 Octobre La *New Music Society of California*, fondée par Henry Cowell donne son premier concert à San Francisco.

28 Octobre Monteux dirige la première exécution, par l'orchestre du Concertgebouw, de la *Troisième Symphonie* de Willem Pijper.

1927

11 Septembre Après deux années de travail, Ildebrando Pizetti achève la composition de son opéra *Fra Gherardo*.

19 SEPTEMBRE Création à Vienne par le Quatuor Kolisch du 3e Quatuor à Cordes d'Arnold SCHOENBERG, op. 30 (gamme de 12 tons, style libre).

20 SEPTEMBRE Edward Burlingame HILL achève, à Cambridge (Mass.) la composition de sa première symphonie en si bémol, op 34.

8 OCTOBRE Richard STRAUSS achève,à Garmisch, la partition de son opéra *Hélène d'Égypte*, op. 75, écrit dans son style « élevé » habituel, mais moins complexe toutefois qu'*Électre* et *Salomé.*

1928

10 SEPTEMBRE Ouverture à Vienne du 6e Festival de la S.I.M.C.

20 SEPTEMBRE SCHOENBERG termine à Roquebrune (France) la partition de ses *Variations pour orchestre*, op. 31.

10 OCTOBRE A Paris, on présente le premier FILM FRANCAIS SONORE : *L'Eau du Nil.*

15 OCTOBRE La symphonie en do majeur de Kurt ATTERBERG, le lauréat du *Schubert Memorial Prize* de $ 10.000, offert par la *Columbia Phonograph Company* de New-York,est donnée en première audition à Cologne, sous la direction de Hermann ABENDROTH.

19 OCTOBRE Pour son Concert inaugural, l'Orchestre Symphonique de Paris donne la première audition de *Rugby*, mouvement symphonique d'Arthur HONEGGER, œuvre de style descriptif, procédant par onomatopées.

20 OCTOBRE Il est décidé en France que le célibat n'est plus une condition *sine qua non* pour les concurrents du prix de Rome.

1929

7 OCTOBRE L'orchestre sans chef de Moscou, *Persymfans*, donne la première exécution de la sérénade en mi bémol majeur, op 32, no 1, et le Concerto Lyrique en sol majeur, op 32, no 3, de MIASKOVSKY.

12 OCTOBRE Sous la direction de Sir Thomas BEECHAM s'ouvre à Londres un festival consacré à la musique de Frédéric DELIUS.

1930

1 SEPTEMBRE Ouverture à Liège, du 8e Festival de la S.I.M.C., avec le concours du Premier Régiment des Guides. On y donne notamment : *Fanfare pour une Corrida*, de Raymond MOULAERT, une Pièce Symphonique de Joseph JONGEN ; *Danse Funambulesque*, de J. STRENS, et une œuvre de M. SCHOEMAKER.

2-6 SEPTEMBRE Au 2e Concert du Festival S.I.M.C., on donne le second Quatuor à Cordes du compositeur belge « néo-polyphoniste » Albert HUYBRECHTS. — Au 3e Concert : *Moralités non légendaires*, de Fernand QUINET. — Au 4e Concert, le *Poème de l'espace*, de Marcel POOT.

12 OCTOBRE Albert ROUSSEL débarque en Amérique.

20 OCTOBRE Des étudiants hitlériens protestent avec violence, à l'Opéra de Francfort, contre l'opéra « immoral » *Mahagonny* de Kurt WEILL et un communiste est tué au cours de la rixe qui s'ensuit.

24 OCTOBRE KOUSSEWITZKY conduit, avec le *Boston Symphony Orchestra*, la première exécution de la *Symphonie en sol mineur* d'Albert ROUSSEL, écrite pour le 50e anniversaire de l'Orchestre.

1931

6 SEPTEMBRE Radall THOMPSON, compositeur né à New- York, achève à Gstaad, Suisse, sa *Seconde Symphonie.*

3 Octobre Karl Nielsen, le Sibélius danois, compositeur d'une musique romantique et expansive (sa 3e Symphonie est dénommée *Espansiva*) meurt à Copenhague dans sa 67e année.

10 Octobre Au *Leeds Festival* on donne la première audition de l'oratorio *Belshazzar's Feast*, de William Walton.

22 Octobre Alfredo Casella achève la partition de son opéra « *La Donna Serpente* » écrite dans le style de la *commedia dell' arte*.

23 Octobre Igor Strawinsky dirige à Berlin la première exécution de son Concerto pour violon, en trois mouvements.

1932

25 Septembre Jean Cras, compositeur français, disciple d'Henry Duparc, meurt à Paris à l'âge de 54 ans.

27 Septembre Pierre Degeyter, auteur de l'*Internationale*, meurt à Paris, âgé de 84 ans.

29 Septembre On donne à l'Opéra de Dresde, l'opéra posthume d'Eugène d'Albert : « *Dr. Wu* ».

1 Octobre Publication, à Santiago du 1er numéro de la revue musicale *Aulos*.

28 Octobre Igor Strawinsky donne avec Samuel Dushkin, la première exécution de son *Duo Concertant* à la Radio de Berlin.

31 Octobre Serge Prokofieff donne avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, la première exécution de son Concerto pour piano n° 5.

1933

12 Septembre Deuxième centenaire de la mort de François Couperin.

13 Septembre Bronislaw Hubermann, répondant à l'invitation de Furtwaengler, lui expose les raisons « humaines et éthiques » pour lesquelles il ne peut accepter de continuer à donner des concerts en Allemagne.

15 Octobre A l'âge de 27 ans, Dimitri Schostakovitch donne, avec la Philharmonique de Leningrad, la première exécution de son concerto pour piano et orchestre, en quatre mouvements contrastants.

31 Octobre Arnold Schoenberg arrive en Amérique pour professer au Conservatoire Malkin, de Boston.

1934

10 Septembre Mort en Écosse, dans sa 85e année, de Sir George Henschel, chef du Boston Symphony Orchestra.

13 Septembre A l'occasion du 67e anniversaire de Schoenberg, l' *Universal Edition* publie un volume dédicatoire avec un poème de Schoenberg lui-même, un poème anagrammatique d'Alban Berg, des articles d'Anton von Webern, Darius Milhaud, Paul Stefan, Willi Reich, etc. etc.....

28 Septembre Le Conseil des commissaires du peuple d'U.R.S.S. publie un règlement selon lequel les compositeurs soviétiques recevront en moyenne de 10 à 12.000 roubles pour un opéra de 6 à 8.0000 roubles pour une symphonie, de 3 à 5.000 roubles pour un ouvrage de musique de chambre et de 500 à 1.000 roubles pour une chanson populaire.

29 Septembre La Reichsmusikkammer interdit l'usage, parmi les artistes et les musiciens, des surnoms étrangers et fixe la date du 31 octobre 1934 pour leur suppression.

29 Septembre Carlos Chavez dirige à Mexico City la première exécution de sa *Symphonie prolétarienne* (*Llamadas*).

12 Octobre Serge Koussevitzky dirige avec le Boston Symphony Orchestra la première exécution de sa *Passacaille* sur un thème russe.

1935

1 Septembre Ouverture, à Prague, du 13e Festival de la S.I.M.C., au cours duquel fut créé le *Divertimento* en 4 Études de Luigi Dallapiccola, le Quatuor à Cordes de Raymond Chevreuille (compositeur belge que l'ouvrage « *Music since* 1900 » indique par erreur comme Français) le *Poème symphonique* de Jef Van Durme, etc.

19 Octobre Création, aux concerts Pasdeloup, sous la direction d'Albert Wolff, de la 4e symphonie en 4 mouvements d'Albert Roussel.

1936

15 Septembre L'*Orchestre national de Belgique* est fondé à Bruxelles.

4 octobre On donne la première audition, avec l'orchestre national, à la radio tchécoslovaque, des « Cloches de Zlonitz », symphonie d'Anton Dvořák, découverte dans des archives à Prague.

5 octobre Le nouvel orchestre symphonique d'État de l'U.R.S.S., composé de 130 musiciens de choix, donne son premier concert à Moscou, sous la direction de Erich Kleiber.

7 octobre Des mélodies de jeunesse, inédites, de Hugo Wolf, sont publiées par la *Musikwissenschaftlicher Verlag.*

12-17 octobre Le premier Festival de la *Société Internationale pour la renaissance de la Musique liturgique catholique,* s'ouvre à Francfort.

29 octobre L'Ouverture sur des thèmes russes op. 72, de Serge Prokofieff est donnée en première audition à Moscou, sous la direction de Szenkar.

1937

6 septembre Mort à New- York, dans sa 66e année, du compositeur américain Henry Hadley.

19 septembre Howard Hanson dirige la première exécution, à la radio, de sa troisième symphonie.

PETITES NOUVELLES MUSICALES

EN ANGLETERRE :

— **A Glyndebourne** : Il est assez piquant de souligner le succès sensationnel remporté au célèbre Festival, consacré presqu'exclusivement jusqu'à présent à Mozart, par le « *Don Pasquale* » de Donizetti. L'œuvre est la 61e qu'écrivit Donizetti entre 1818 et 1844. L'on a particulièrement remarqué la direction magistrale de Fritz Busch qui se plie décidément à tous les styles et à tous les genres avec un éclectisme qui tient du miracle.

— On annonce la publication prochaine de la 4e édition du *Dictionnaire musical* de Grove (chez McMillan — Oxford University Press) et d'un *Dictionnaire* par l'éminent critique américain Oscar Thompson (chez Dodd Mead and Co).

— **A propos de Bartók.** — On annonce la traduction en anglais du Bela Bartók de Emil Harrazsti, par Dorothy Swainson (Lyre-bird Edition, Paris, 122, rue de Grenelle). L'auteur du livre est lecteur à l'Université de Budapest.

— **La disparition du Grotian Hall** : la célèbre salle de concerts londonienne a été définitivement condamnée. Un dernier concert y a été donné par Sylvia Shafto le 30 juin.

— **A propos du Festival de Musique Contemporaine.** — On sait que ce Festival a provoqué les appréciations les plus contradictoires. Nous ne résistons pas à la tentation de reproduire la remarque d'un grand quotidien anglais : « ce qu'il y a de pis chez ces musiciens contemporains, c'est leur dévotion à un académisme pervers ». Décidément, tout aura été dit au sujet des assises de Londres.

— Toujours a propos du même Festival, le critique d'un grand quotidien anglais se demande — et cette fantaisie pourrait contribuer à nous incliner vers un sage scepticisme — ce qu'eût été un Festival du même genre organisé à Londres en 1838.

Les noms de *Beethoven* et de *Brahms* n'auraient pas figuré aux programmes car *Beethoven* était mort depuis 11 ans et *Brahms* n'avait que 5 ans. *Mendelssohn*, par contre, était à l'apogée de sa gloire mais n'eût-il pas siégé au Comité chargé de recevoir les œuvres ? *Robert Schumann* aurait probablement assisté au Festival en qualité d'éditeur du *Neue Zeitschrift für Musik*, ce qui aurait valu à ses lecteurs une série d'articles pleins de perspicacité sur les jeunes espoirs de la musique. Il aurait parlé sans doute du compositeur danois *Niels Gade* âgé de 24 ans. Peut-être une œuvre de piano de *Schumann* lui-même aurait-elle figuré au programme mais l'exécution n'en aurait certainement pas été confiée à *Clara Wieck*. En 1838, *Schumann* ne s'était pas encore consacré aux grandes formes musicales. *Chopin*, lui, aurait certainement été absent car il avait été malade pendant toute la première période de l'année et *Georges Sand* l'avait emmené à Majorque. *Berlioz* aurait peut-être fait accepter son Requiem et *Wagner* aurait sans doute saisi l'occasion pour offrir son « Rule Britannia ».

N'avions-nous pas raison de dire que les congrès, comme celui de la S. I. M. C., ne donnent pas nécessairement une image très exacte du mouvement musical ? Mais nous nous empressons d'ajouter que l'on n'a pas encore trouvé mieux pour déceler les talents naissants et établir le contact entre le public et les productions les plus récentes.

= Notre éminent collaborateur londonien **Edwin Evans** succède à M. E. Dent comme président de la S.I.M.C.

= **A la B.B.C.** — Le Dr. F. W. Ogilvie, Vice-Chancelier de la Queen's University de Belfast vient d'être nommé Directeur Général de la British Broadcasting Corporation.

Interrogé par la presse, le Dr. Ogilvie s'est refusé à toute déclaration : « Mon entrée en fonctions n'ayant lieu que le 1er octobre, je dois être considéré jusqu'à cette date comme l'un des 9.000.000 d'auditeurs de notre institut d'émission. Comme Vice-Chancelier de l'Université, je me suis toujours gardé d'intervenir dans les questions politiques. Chargé du cours d'économie politique, j'ai été en contact avec un grand nombre de jeunes gens. Je parie six pence qu'aucun ne serait capable de définir mes opinions politiques. »

= **Une Première de Hindemith à Londres.** — La troupe russe de Massine a créé le mercredi 21 juillet une œuvre de Hindemith intitulé « Nobilissima Visione ».

L'auteur était au pupitre. L'œuvre est inspirée par la Légende de St François d'Assise dont le rôle est joué par Massine. La mise en scène et les costumes sont dûs à M. Paul Tschelistcheff. La nouvelle partition de Hindemith est vivement discutée par la presse qui reconnaît cependant unanimement l'accueil chaleureux qui lui a été réservé par le public.

= **A propos de Byrd.** — La grande édition consacrée par Edmund Fellow aux œuvres de Byrd (chez Stainer et Bell) vient de s'augmenter de deux nouveaux volumes qui comprennent le Graduel de 1605 (1). C'est une édition pratique qui donne la traduction en anglais des textes latins. Les dédicaces sont reproduites en fac-simile seulement (sans la traduction),ce qui est regrettable, car elles apportent des indications précieuses sur les sources d'inspiration de Byrd. C'est en se concentrant sur les paroles du texte sacré que Byrd prétend avoir senti la musique sourdre en lui: «je l'ai appris par expérience, il y a dans ces paroles une force secrète si profonde que, pour celui qui considère sérieusement les choses sacrées, les harmonies les plus appropriées surgissent spontanément dans son esprit, elles s'offrent généreusement à celui qui n'est pas complètement avili ».

= **A propos de Busoni.** — Rosamond Ley a traduit et publié un choix de lettres (il y en a 800) adressées par l'illustre musicien à sa femme entre les années 1895-1923 (chez Arnold).

= **Le nouveau Concerto pour Violon d'Ernst Bloch** (terminé en 1938 à Châtel, Haute Savoie) sera créé par Joseph Szigeti, la saison prochaine, notamment à Londres, Paris, Cleveland, Chicago, etc.

EN FRANCE :

= **Le Requiem de Berlioz aux Invalides.** — C'est à l'occasion du centenaire de cette œuvre que le Commissariat Général des Fêtes de Paris avait organisé cette exécution à laquelle participèrent, paraît-il, 600 exécutants.

Nous ne sommes pas, pour notre part, très partisans de ces exécutions massives qui s'inspirent le plus souvent de considérations dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elles sont extra-musicales.

Cette fois, l'œuvre était bien choisie puisque son auteur la destinait, lui-même, au Crystal Palace et qu'il prévoyait quelques 1500 exécutants et un public de 20.000 personnes. Mais les peuples qui ont conservé le sens de la mesure et de l'équilibre feront bien de ne pas se laisser

(1) 63 compositions pour 3, 4 et 5 voix. Elles sont consacrées aux fêtes de la Vierge, à la Toussaint et la commémoration de la Fête Dieu.

gagner par le microbe de la mégalomanie musicale. La contagion de certains exemples est dangereuse. La sensibilité est chose fragile, et des oreilles régulièrement assourdies par la grosse artillerie musicale cesseront, plus vite qu'on ne le croit, de percevoir les finesses et la résonance profonde de quatre instruments qui dialoguent et échangent des confidences. La vie quotidienne aboutit trop facilement à une sorte de « désensibilisation » de notre entendement. La vogue du roman policier, du film à coups de poings, de la radio avec ses timbres approximatifs auxquels l'oreille s'accoutume bon gré mal gré, tout cela nous baigne déjà dans une atmosphère trouble où la brutalité et la facilité règnent en maîtresses au détriment des valeurs dont la somme compose une vraie civilisation. La musique, battue en brèche de toutes parts, avait, dans certains pays, échappé jusqu'à présent aux compromissions de la rue. Gardons-lui jalousement ses derniers refuges.

= **Le Bousouki.**— Le 2 juin,au cours d'une séance de la Société Française de Musicologie, M. Miranbel a fait une communication sur le *bousouki*, instrument de musique grec, et Melle J. Marix sur Hayne de Gijzeghem, compositeur du xve siècle.

= **L'Orchestre Romand de Genève** a ouvert parmi ses auditeurs un réferendum sur leurs œuvres favorites. Ce sont : Concertos Brandebourgeois de Bach ; Rhapsodie Espagnole de Ravel ; Aubade de Marescotti ; Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, de Debussy.

= **Oeuvres Récentes et Prochaines de Marcel Delannoy.**— L'Éd. Max Eschig a fait paraître avant les vacances la *Sérénade concertante pour violon et orchestre*, déjà jouée à Anvers (Alpaerts) et à Baden-Baden (Lessing). — Il prépare actuellement la publication de *Philippine*, l'opérette de l'Expo. 37.

Le compositeur travaille en ce moment à une *Suite pour grand orchestre* : *Le tombeau d'Émile Degars* : Frise, Divertimento, Valse et à un nouvel opéra-comique d'après le livret tiré par Julien Luchaire de la pièce *Boccace, conte* 19.

= **Le Quatuor Loewenguth** a mis le *quatuor à cordes* de Delannoy aux programmes de sa présente tournée d'Amérique.Cette œuvre est au répertoire du quatuor Calvet qui l'a jouée fréquemment dans les principaux centres musicaux européens.

= **La Société Française de Musicologie**, lors de sa dernière séance, a entendu deux communications intéressantes : l'une de M. Daniel Herrmann relative à : « Une édition de D. Scarlatti ». L'autre, du Dr. Delmond, qui parla des « Noëls aux Antilles ».

= Notre éminent collaborateur **Alexandre Tansman** vient d'obtenir la naturalisation française.

= Nous signalons à nos lecteurs la création d'un **Centre Francais de « Phonodiffusion »**, placé sous le patronage du Ministère de l'Éducation nationale et ayant pour but de répandre des programmes périodiques complets et véritablement artistiques.

= **« La Cantoria ».** — On demande que les personnes désireuses d'aider par une collaboration ou des dons la belle œuvre de la *Cantoria* s'adressent à M. Jules MEUNIER, président-fondateur 44, Boulevard des Invalides, Paris VIIe. Il devient nécessaire d'agrandir les locaux où se donne l'instruction que reçoivent les jeunes choristes.

= **Petits Chanteurs à la Croix de Bois.**— On est heureux de constater que l'art parvient à faire oublier les divergences de vues et à rallier les esprits qui communient en lui. Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois ont obtenu en Allemagne un succès émouvant ; ils ont été fêtés, fleuris, et l'on avait eu à leur égard le geste de pavoiser aux couleurs françaises la salle où le concert a eu lieu.

— **Musique Contemporaine Française à Rome.** —Notons le succès obtenu à Rome par Melle Coradina Mola et son groupe à la salle Borromini en présence de la Princesse de Savoie et de M. Jacques Ibert. Le programme comportait en première audition des œuvres de : Milhaud, Florent Schmitt, Aubert, M. Delannoy, Rhené-Baton, M. Emmanuel, Samazeuilh, R. Bernard, H. Barraud, etc.

— **Prix de Rome.** — Le premier Grand Prix vient d'être décerné à Paris à M. Dutilleux, élève de M. Henri Busser.

Le premier second Grand Prix fut attribué à M. André Lavagne, élève de M. Roger-Ducasse.
Le deuxième second Grand Prix a été attribué à M. Litaize.

— **La « Société des Amis du Moyen Age et de la Renaissance »** vient de se former à Paris, où elle a son siège, 100, Quai de la Rapée (XIIe).

— **Paris.— Au Congrès Universel de la Voix** organisé à Paris par le Docteur Wicart, une longue discussion a eu lieu sur les conséquences de l'élévation du diapason envisagé en Allemagne et en Autriche (le la serait porté de 435 à 440). Le vote unanime se prononça contre le projet qui serait désastreux pour les chanteurs et les instrumentistes. On fit remarquer que le diapason actuel était plus élevé déjà d'un demi-ton que celui qui était en usage au début du XIXe siècle et que l'on court le risque de voir les orchestres surenchérir encore, suivant une pratique qui sévit déjà aujourd'hui.

— Signalons le grand succès obtenu par la *Symphonie d'Hymnes*, de notre éminent collaborateur CHARLES KOECHLIN, dont la critique réclame unanimement une nouvelle audition.

— **Gabriel Astruc.** — *Le grand animateur qui vient de s'éteindre à l'âge de 74 ans méritait plus et mieux que ces quelques lignes trop brèves.*

Les services que Gabriel Astruc a rendus à l'art sont innombrables. Ils sont, hélas, de ceux que le temps emporte et l'avenir négligera peut-être d'associer les noms de Ravel, de Strawinsky et de bien d'autres à celui qui fut pendant de nombreuses années l'ordonnateur des plus belles fêtes de l'art. Il serait juste cependant que le souvenir demeure — car il est précieux entre tous — de la soirée où, dans ce théâtre des Champs Élysées, édifié grâce à son audace et à sa ténacité, le Sacre du Printemps *est venu pour la première fois se heurter à l'incompréhension des abonnés de l'Opéra.*

Astruc était l'un des derniers représentants d'une époque où le public osait s'insurger contre une expression nouvelle de l'art. A certains égards, ne valait-elle pas mieux que la nôtre avec sa peur de ne pas « être à la page » et l'attitude absentéiste d'un public sans réaction ?

Il sera sans doute bientôt question d'élever à la mémoire de Gabriel Astruc l'inévitable monument que notre temps réserve à ses grands hommes. Je proposerais plutôt de graver tout simplement son nom sur la façade de ce Théâtre des Champs Élysées qui est son oeuvre, et de le faire suivre de ces deux vers :

« Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur. »

Ch. L.

EN HOLLANDE :

— **La Société Wagner d'Amsterdam** donnera *Le Donne Curiose* de Wolf Ferrari à l'occasion des fêtes organisées pour le Jubilé de S. M. La Reine des Pays Bas. Pour l'hiver prochain, la Société Wagner organise la première en Hollande de *Mathis der Maler* de Hindemith et celle de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud sous la direction de Pierre Monteux.

THE MUSICAL QUARTERLY

CONTENTS

of the July, 1938, Number

PRICE, SEVENTY-FIVE CENTS

G. SCHIRMER INC. NEW-YORK

Le ballet d' Yvonne Georgi présentera sous l'auspice de cette Société *Die Geschoepfe des Prometheus* de Beethoven et *Le Tricorne* de Manuel de Falla.

— **L'Orchestre Philharmonique de Rotterdam** sous la direction d'Éduard Flipse a mis de nouvelles œuvres de compositeurs hollandais à son répertoire de la saison prochaine : Henk Badings (mus. de scène de « Gysbreght van Aemstel ») Henk Citroen (Saul) Alphons Diepenbrock (De Vogels) Johan Franco (Peripetie) Jan van Gilse (Dansschetsen) ; Piet Ketting (De verheerlijkte Kokila) Wouter Paap (De Zee) Willem Pijper (Epigrammen en pianoconcert) Robert de Roos (Kleine Ouverture), Henri Zagwijn (Vom Jahresklang) ; en outre des œuvres des contemporains étrangers qui suivent : Arthur Bliss (Ballet), Alban Berg (Violin Konzert), Boulanger (Faust et Hélène), Honneger (Concertino), Milhaud (Celloconcerto), Roussel (Cello Concerto, Le Testament de Tante Caroline, Ballet Aeneaes), Schoenberg (Violin Konzert), William Walton) Concerto pour alto). J. F.

— **Le Concertgebouw d'Amsterdam** annonce pour l'hiver prochain 26 concerts d'abonnement dont 16 seront dirigés par Willem Mengelberg, 5 par Édouard van Beinum et 4 par Bruno Walter. Un concert sera consacré entièrement à la musique contemporaine avec la collaboration de M. Igor Markevitch. Parmi les solistes nous citons : Walter Gieseking, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Artur Schnabel, Myra Hess, Serge Rachmaninoff et Lili Kraus (piano) ; Desi von Halban Kurz, Charles Panzera et Mack Harrell (chant) ; Le Trio Renesse-Helmann-van Wezel ; Charlotte Köhler (déclamation), Emmanuel Feuerman (violoncelle), et Lola Bobesco, Bronislaw Huberman, Zoltan Székely, Yehudi Menuhin et Nathan Milstein (violon.)

— **Lors de la grande célébration** du Jubilé Quarantenaire de Sa Majesté la Reine Wilhelmine,la première semaine de septembre aura lieu la première audition d'une nouvelle *Suite pour orchestre* de Heink Badings qui a utilisé un grand nombre de mélodies anciennes néerlandaises, de « Valerius, Gedenck-Clanck ». Cette Suite sera dansée dans le Stade d'Amsterdam par le ballet d' Yvonne Georgi.

EN BELGIQUE :

— **Le festival international du Conseil permanent pour la Coopération des Compositeurs** aura lieu à Bruxelles et Anvers, du 20 au 26 novembre, avec le concours de l'État belge, de la Philharmonique de Bruxelles, du Théâtre de la Monnaie, de l'Opéra flamand, du Peter-Benoît-fonds d'Anvers, etc. Des compositeurs de dix-neufs nations dirigeront ou joueront eux-mêmes leurs œuvres.

— **Musique ancienne.** — Lors des fêtes hanséatiques d'Anvers, le 30 juin dernier, la chorale *Caecilia* a exécuté dans la cour du musée Plantin quelques œuvres «a cappella» de l'époque évoquée. Au programme: la *Salve Antwerpia*, de Tielman Susato ; le *Psaume* 150, de Sweelinck ; une *chanson humoristique* du même auteur ; le *madrigal anglais* « Come away sweet love » de Thomas Greaves et pour finir « *Quand mon mari vient de dehors* » de Roland de Lassus.

— **Une Lettre Inédite d'Eugène Ysaye.** — Le dernier numéro de la revue « *Le Rythme* », bulletin de l'Institut Jaques-Dalcroze, publie une lettre d'Eugène Ysaye à Jaques-Dalcroze, lettre écrite au crayon, non envoyée, et retrouvée par M. Antoine Ysaye, fils du grand violoniste belge. En voici quelques passages :

« La méthode rythmique Dalcroze ? Mais j'en fus toujours le plus chaud partisan ! l'admirateur le plus zélé et convaincu ! Je la vis naître, prendre forme,se développer sous la foi ardente de son auteur. Je la vis se répandre peu à peu, gagner la confiance de ceux qui n'y croyaient pas, s'imposer à l'attention des savants, des artistes, de la critique.

Cette bienfaisante invention est le produit d'un cerveau de penseur-musicien, d'un artiste d'une haute culture littéraire qui, en s'inspirant des Grecs, en étudiant de près leur système chorégraphique et musical,voulut sans pédantisme tenter de refondre en un bloc l'art du geste, des attitudes, des pas cadencés, l'étude de la plastique du corps, l'art *d'être gracieux*, qui s'en seignait à Athènes....

Il n'y a pas là, à proprement parler, l'*enseignement d'une profession*, il y a là, une école de-goût, de maintien, et de prescience musicale. Je ne sais rien de plus moral, de meilleur pour l'intellect, pour le cœur que la fréquentation de ces cours, surtout lorsque le maître, l'auteur, les dirige lui-même au piano ».

EN ALLEMAGNE :

= **A propos de Schütz.** — La nouvelle société Schütz a donné,à la fin du mois de mai, à Francfort, le 5e Festival consacré au grand disciple de Gabrieli. Largement conçues, ces fêtes musicales comprenaient des œuvres des contemporains de Schütz : Buxtehude, Scheidt, Pachelbel, Froberger, Frescobaldi, Schein, et de Gabrieli lui-même.

= **Carl Leimer.**— Le célèbre pédagogue du piano,Carl Leimer, a fêté son quatre-vingtième anniversaire le 22 juin dernier. Son élève le plus célèbre estWalter Gieseking. M.Leimer occupe encore toujours, avec ce dernier, la chaire de professeur de piano au cours d'été de l'Institut de musique pour étrangers qui a son siège au château de Wiesbaden.

= **Dresde.** — La 1re Symphonie de Edmond RUBBRA et la symphonie pour cordes de Jean RIVIER figurent parmi les œuvres nouvelles exécutées par l'Orchestre Philharmonique.

= **Erfurt.**— *L'Amitié à l'épreuve* de Grétry donnée pour la 1e fois au Deutscher Volkstheater a été accueillie avec un vif intérêt.

= **Hambourg.** — Le Dr Vaughan WILLIAMS a été reçu solennellement le 15 juin par les représentants du gouvernement allemand, de la Municipalité, de l'Université, de la Reichsmusikkammer et de la colonie britannique, en qualité de lauréat du Prix Shakespeare, destiné aux Anglais qui se sont distingués dans les arts, la littérature et la musique. Introduit par le recteur de l'Université, le Professeur Stein, entouré par les membres du corps professoral revêtus de leurs toges chamarrées, V.W. fut accueilli dans la salle de concert aux sons de sa « Fantaisie sur un Thème de Tallis », exécutée par le Staatsorchester sous la direction de Eugen Jochum. Au cours des fêtes qui suivirent cette réception, d'excellents discours furent prononcés qui célébrèrent suivant les formules connues, l'union des peuples sur le terrain de l'art...

= **Leipzig.** — La Maison Breitkopf et Härtel vient de publier un nocturne de Chopin en ut mineur découvert à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris par le Dr L. Brunarski.

VARIA :

= **A la Juilliard School of Music.** — La célèbre école de musique qui couronne tous les ans une œuvre d'orchestre écrite par un compositeur américain a porté son choix cette année sur deux compositions : « Sketches of the City » par Gardner Read et la Symphonie en fa de Werner Josten. Plus de 50 partitions avaient été soumises au jury. Les œuvres primées seront éditées aux frais de l'École.

= **Apostata.** — Tel est le titre d'un nouvel opéra de M. Félix Weingartner.

═ **George A. Wedge**, directeur des cours d'été de la Juilliard School,vient d'être nommé directeur de l'Institut du même nom en remplacement d'Oscar Wagner, qui avait été désigné comme doyen l'an dernier.

═ **Deux nouvelles classes** viennent d'être créées à la Juilliard School : la Technique de la Radiodiffusion, professeur Robert Simon, et le clavecin, professeur Alice Ehlers.

═ **A Rome.** — La saison de théâtre en plein air s'est ouverte le 30 juin par une représentation de la Gioconda de Ponchielli. Un immense théatre, comptant 20.000 sièges, avait été installé sur les terrains des Thermes de Caracalla.

═ **Une première de Krenek.** — L'Opéra allemand de Prague a créé en juin le Charles V de Krenek. Le compositeur a été son propre librettiste (il en avait été de même pour le *Mathis der Maler* de Hindemith). Il s'agit ici d'une immense fresque historique qui met en scène le conflit entre le Moyen Age et l'ère nouvelle, le Catholicisme et la Réforme. Charles V s'est retiré dans un monastère espagnol ; il se confesse à un jeune moine et l'Église est appelée à le juger : le grand empereur a-t-il fait son devoir, a-t-il réussi à unifier la chrétienté ?

L'œuvre était destinée à l'Opéra de Vienne mais elle fut refusée en 1933 ; depuis lors, elle avait été considérée comme injouable. La représentation de Prague vient de prouver le contraire. La partition de Krenek a remporté un succès presque sans précédent. Les deux actes ont été salués par des ovations sans fin. L'orchestre était conduit magistralement par Karl Rankl.

═ **A propos de Palestrina.** — On annonce une nouvelle édition des œuvres de Palestrina qui comprendra 34 volumes. Les 4 premiers volumes paraîtront cette année. L'édition sera dirigée par Raffaele Casimiri et Raffaelo de Rensis. Elle est largement subventionnée par les frères Scalera qui se sont inscrits pour une somme d'environ un million et demi. L'édition paraîtra en notation moderne (clefs de sol et de fa, seulement). Chaque œuvre sera précédée d'une notice apportant des indications en vue de leur interprétation. Les œuvres paraîtront selon l'ordre chronologique et l'on espère que l'édition sera achevée en quelques années.

═ **Budapest.** — « *Salade* » de Milhaud a été donné avec le plus grand succès au Théâtr Royal.

═ **Rome.** —Toscanini vient de faire un don de 150.000 Lires à la Maison de Repos des Musiciens (Fondation Verdi).

═ **Moscou.**— Shostakovitch, dont la 5e Symphonie avait été accueillie avec enthousiasme il y a quelques mois, met la dernière main à une 6e Symphonie inspirée par le poème de Mayakovsky : « Lenin ».

═ **Athènes.** — On cite, parmi les évènements de la saison, la 1re exécution de la Messe en si mineur de Bach sous la direction de F. Economidis et de la Missa Solemnis de Beethoven, sous la direction de A. Costis.

D'autre part, le poste de radio d'Athènes a donné son 1er Concert le 21 mai sous la direction de A. Evangelatos.

═ **Leningrad.** — On prépare la célébration du centenaire de la naissance de Tchaikowsky (7 mai 1940). Les fêtes comprendront un Festival qui durera 10 jours et la projection d'un film évoquant l'œuvre et la vie du compositeur.

═ **Mort d'un compositeur nègre.**— Le compositeur nègre James Weldon Johnson a été tué le 27 juin dans un accident d'auto ; il était âgé de 67 ans.

J. W. Johnson était professeur de « Creative Literature » à la First University depuis 1930 Il est l'auteur d'un important ouvrage : The Book of American Negro Spirituals ».

LA MAISON D'ART

185, AVENUE LOUISE

BRUXELLES

LA MAISON D'ART, QUI COMPTE 7 ANNÉES D'EXISTENCE, CHERCHE A RÉALISER UN DOUBLE PROGRAMME :

a) *Dans le domaine de la pensée* : éclairer certains problèmes en appelant à sa tribune les écrivains, les penseurs ou les artistes les plus qualifiés pour traiter des questions d'art ou d'histoire et pour exposer impartialement et en profondeur les caractéristiques de notre civilisation et les périls qui la menacent. Quelques noms suffiront pour indiquer le niveau et l'ampleur de ces explications : Paul VALERY, Ramon FERNANDEZ, Paul VAN ZEELAND, Henri DE MAN, Henri DE LAVELEYE, le R. P. DIEU, LE CORBUSIER, MENDELSOHN, André PHILIP, André MALRAUX, Henri MASSIS, Jacques MARITAIN, SALMONY, CROMMELINCK, RIVET, Roger FRY, Nicolas BERDIAEFF...

b) *Dans le domaine musical* : faire revivre les œuvres oubliées du passé, révéler les œuvres les plus marquantes de notre temps, en recourant à la collaboration des artistes les plus éminents.

La MAISON D'ART n'a pas craint de heurter parfois les habitudes : afin de mieux répondre à tous ceux qui veulent, d'une part, aller au-delà des œuvres ressassées, et connaître, de l'autre, les monuments de la musique dans leur interprétation la plus profonde, elle s'est efforcée de rajeunir les programmes et de faire appel à une série d'artistes qui, malgré leur renom universel, ne s'étaient pas encore produits à Bruxelles.

En six ans, la Maison d'Art a fait connaître ainsi : le Concerto pour violon d'Alban BERG, Mathis der Maler de HINDEMITH, Pan et la Syrinx de Darius MILHAUD, le Concerto pour la main gauche de RAVEL, des œuvres de BARTOK, JAUBERT, CASELLA, ABSIL, SOURIS, SCHÖNBERG et PROKOFIEFF, tout en offrant parallèlement au public des exécutions modèles des Concertos Brandebourgeois, des 4 suites, des 12 concertos pour pianos, des variations Goldberg et de la Messe en si mineur de BACH, des 17 quatuors de BEETHOVEN, du Concerto pour trompette de HAYDN, de la Symphonie concertante de MOZART, sans compter de nombreuses œuvres de PURCELL, TELEMAN, SCHEIN, SCHEIDT, GABRIELI, etc.

Quant à la liste des exécutants que la Maison d'Art a révélés à Bruxelles, il suffit de citer : L'ORCHESTRE DU MAI FLORENTIN, sous la direction d'ADOLF BUSCH ; l'ORCHESTRE DE CHAMBRE D'EDWIN FISCHER ; le THOMANERCHOR ; le RIEDEL VEREIN ; BUSCH et SERKIN ; LILI KRAUS ET SIMON GOLDBERG ; EMANUEL FEUERMANN ; JOSEPH HOFMANN ; LE QUATUOR KOLISCH ; LE TRIO PASQUIER ; le TRIO HINDEMITH ; le TRIO CASELLA ; KRASNER ; JACQUES FEVRIER ; MARIAN ANDERSON ; GERHARD HUESCH ; EDWIN FISCHER ; LOTTE SCHOENE ; RENÉ LEROY ; MOYSE ; etc.

LA SAISON 1938-1939

28 OCTOBRE 1938 ŒUVRES VOCALES SOUS LA DIRECTION DE **NADIA BOULANGER** MONTEVERDI, R. DE LASSUS, FAURÉ, BRAHMS, POULENC, DEBUSSY.	9 NOVEMBRE 1938 **BELA BARTOK** **Endré Gertler** et **André Souris** *violoniste* *chef d'orchestre* Première exécution en Belgique de « Musique » pour cordes, celesta, et percussion.
21 NOVEMBRE 1938 **TRIO PASQUIER** BEETHOVEN, ROUSSEL MOZART ; QUATRE ADAGIOS POUR SERVIR DE PRÉLUDES A DES FUGUES DE J.S. BACH (1re exécution en Belgique).	15 DÉCEMBRE 1938 **LILI KRAUS** BACH, MOZART, BEETHOVEN, HAYDN, SCHUBERT.
11 JANVIER 1939 **TRIO BOROVSKY - ROTH - BOOMKAMP** RAVEL, BEETHOVEN.	15 FÉVRIER 1939 **MUSICA ANTIQUA** **(d'Amsterdam)** C. Ph. E. BACH, TELEMAN, LECLAIR, GUILLEMAIN, RAMEAU, LOCATELLI, FORQUERAY, DE CAIX D'HERVELOIS, J.S.BACH,
16 MARS 1939 **QUATUOR KOLISCH** BEETHOVEN, SCHOENBERG, SCHUBERT.	24 AVRIL 1939 **QUATUOR DE BUDAPEST** HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

N.B. — Depuis cette année, la Maison d'Art s'est transformée en société privée dont les membres seuls auront accès aux concerts. Il ne sera pas vendu de places pour les concerts isolés.

Montant des cotisations : Membre protecteur : 1000 frs. ; Membre donateur : 500 frs. ; Membre effectif : 300, 200, 100 et 60 frs. Chaque catégorie de cotisations correspond à une catégorie de places.

LETTRES DES LECTEURS

A PROPOS DE LA « VARIATION CRÉATRICE » (Article de M. Stanislas Dotremont, dans cette Revue, n° 2, page 307 sq.) :

Fri. Aug. 19, 1938.

Dear Mr. Dotremont :

Your article dealing with the Concerto by Jean Absil ant the only too short digression « The Aesthetic significance of the variation *in music » is beautifully written and artistically organized. Permit me to add a few words in formal fashion to show my own appreciation of your point of view.*

In the May-June issue of *La Revue Internationale de Musique,* Monsieur Stanislas Dotremont found an occasion to discuss only too briefly the historical and aesthetic significance of the variation principle in music.

The point is well taken that only through the variation and thus through the representation of a limited number of ideas is music effective and can result in a unified aesthetic form.

This same principle functions in every field of artistic creation. The conceits of Elisabethan poets, the decorative aspect of Moslem architecture, the ballet and modern dance are all dependent for their very existence upon the principle of *theme and variation.*

That this aesthetic principle should be found in the artistic expression of every age and culture demonstrates the power of music and companion arts to reflect the social life of man. Man's very existence is a theme with infinite variation.It is a quite natural consequence, therefore, that an art form which thus mirrors the life pattern of the human race is ageless and will be found to function in music and the other arts of the next millennium as forcefully and universally as it has in ages past.

I sincerely hope that I may aid in the growth of the review which you have so admirably begun. If there is anything I can do, believe me

ever sincerely

Ir. Myron Schaeffer
Professeur à la Western Reserve University
Cleveland, Ohio — U.S.A.

Traduction française :

Cher Monsieur Dotremont,

Votre article au sujet du Concerto de Jean Absil avec sa digression — qui n'est que trop courte — sur le sens esthétique de la variation, est admirablement écrit et artistement présenté.

Permettez-moi d'ajouter quelques mots pour exprimer, d'une manière un peu plus formaliste, mon appréciation propre sur votre point de vue.

Dans le n° de mai-juin de la R.I.M., M. Dotremont trouve une occasion de discuter, trop brièvement hélas, la signification historique et esthétique du principe de la variation en musique. L'exposé montre très bien qu'à travers la variation seulement

et surtout à travers la représentation d'un nombre limité d'idées, la musique se montre effective et peut se développer dans une forme esthétique unifiée. Le même principe est fondamental sur tous les plans de la création artistique. Qu'il s'agisse du concept des poètes élisabéthains, des aspects décoratifs de l'architecture musulmane, du ballet, de la danse moderne, le point vital relève toujours de ce principe du *thème et de la variation.*

Le fait que ce principe esthétique se retrouve dans l'expression artistique de toute époque et de toute culture, démontre l'aptitude de la musique et des arts voisins à réfléchir la vie sociale de l'homme.

La vie essentielle de l'homme est un thème unique à variations infinies. Il en résulte tout naturellement qu'un art qui reflète l'élément typique de la race humaine est éternel en musique comme dans les autres arts, et se poursuivra dans les millénaires à venir avec la puissance et l'universalité qui furent déjà sa caractéristique au cours des âges écoulés.

Je souhaite vivement pouvoir contribuer au développement de la revue que vous avez si admirablement commencée.

S'il est quelque chose que je puisse faire dans ce sens, croyez moi, etc.

(*s.*) Myron Schaeffer.

---

27 *Juin* 1938

Cher Monsieur,

Je suis tout à fait d'accord avec vous au sujet de la variation. *C'est un sujet auquel j'ai beaucoup songé déjà, car j'ai eu autrefois une discussion avec H. C. à ce propos. Il prétend que la variation est un genre ennuyeux et signe d'indigence. Je trouve précisément, comme vous, qu'elle révèle une grande profondeur et exige une prodigieuse concentration de la pensée. Malheureusement, après de nombreuses investigations dans le domaine de la variation, j'ai constaté que cela n'était vrai que pour les tout grands. Au fait, pour qui ne met pas à composer la gravité qu'il met à vivre, la variation est un genre facile. Quelques formules y suffisent. Le danger est grand si l'on n'a rien à dire. Haendel y tombe souvent ; toutes ses variations procèdent d'un principe analogue. Parfois c'est parfait, d'autres fois c'est vide. Mais les formes de Haendel vivent par elles-mêmes parce qu'il les aime. Il ne cherche pas à infuser à ses variations un contenu psychologique mais à créer, pour elles-mêmes, des formes monumentales.*

Mais c'est très vrai, tout ce que vous dites, et la variation apaise, mieux que tout autre genre musical, notre soif d'absolu. Mais beaucoup d'autres genres convergent vers elle : le rondeau (le concerto) *et la sonate qui en est la suprême discipline.* S. C.

Messieurs,

Dans le dernier numéro de la Revue Internationale de Musique, *M. Dotremont, après avoir remarquablement analysé le concerto pour piano et orchestre de Jean Absil, émit quelques idées vraiment originales sur la « variation », considérée tant du point de vue musical que du point de vue philosophique. Comme exemples : certaines oeuvres de Bach et les derniers quatuors de Beethoven.*

Pour prouver la justesse de l'idée de M. Dotremont, j'aimerais invoquer l'oeuvre de Wagner. Une des grandes originalités de ce dernier réside dans la construction de ses opéras sur les « leit-

motiv ». A regarder de près, ces opéras constituent somme toute, des variations sur des thèmes donnés, qu'il nomme « leit-motiv ».

Plus près de nous, l'école atonale est basée sur la variation. Et nous savons le parti qu'en tire un Schönberg ou un Berg. Bien entendu, il ne s'agit plus ici de variations tonales et purement rythmiques ; ces novateurs vont beaucoup plus loin. Ils transforment les rythmes en harmonies et vice-versa ; ils créent le terme « mouvement », troisième grand facteur dans la musique. Ils interchangent les facteurs : « Rythme », « Harmonie », et « Mouvement » et le non-musicien ne reconnaîtra plus le thème, alors que cela semble nécessaire, aux yeux de nombreuses personnes, pour justifier la variation. Et c'est ici qu'apparaît toute la profondeur de l'idée de M. Dotremont. La variation, chez ces compositeurs, ne constitue plus un petit jeu, mais une véritable création.

D'un autre côté, n'existe-t-il pas des artistes qui, tout en étant moins habiles à varier l'expression d'une même idée, sont pourtant géniaux. Je pense ici à un Schubert ou un Mozart, compositeurs qui n'ont pas eu le don trascendant de la variation. Plus près de nous, Debussy et Ravel sont dans le même cas.

Somme toute, l'idée de M. Dotremont, pour juste qu'elle soit, n'est pas « absolue ». Comme toutes les grandes idées, elle est sujette à discussion. Et je crois qu'il devrait nous donner une étude approfondie sur cette question, chose qu'il n'a pu faire dans les limites de son article sur le concerto d'Absil.

Veuillez, etc. A. SKULSKY.

---

24 *Août* 1938

Cher Monsieur Dotremont,

J'ai lu avec le plus grand intérêt votre analyse du Concerto de M. Jean Absil. J'ai particulièrement apprécié votre courte digression philosophique relative à l'emploi de la variation en musique. On s'élève trop peu souvent, à mon avis, de la forme musicale ou substrat psychologique qu'elle implique nécessairement, pour qu'on ne saisisse l'occasion de souligner une pareille tentative.

Vous voyez dans l'emploi créateur de la variation une forme supérieure de la composition musicale. Les exemples illustres de Bach, Beethoven et Franck suffiraient sans doute à justifier cette thèse. Mais je ne pense pas que l'on puisse généraliser en cette matière. Si, par la profondeur de la pensée, les maîtres précités ont pu tirer d'un même thème diversément traité d'incomparables chefs-d'oeuvre, combien de compositeurs moins géniaux ont utilisé à l'envi la variation comme la formule facile ou leur manque d'imagination ou leur réelle pauvreté d'inspiration se dissimulaient derrière un tissu orchestral souvent brillant.

Mendelssohn, Liszt, Tchaikowsky et tant d'autres ont usé et abusé de l'emploi de la Variation... jusqu'aux limites de la saturation.

Quoique j'approuve vos conclusions d'un point de vue strictement philosophique (supériorité de l'approfondissement d'un thème unique en ses inépuisables possibilités sur la dispersion et la superficialité), j'estime cependant que du point de vue artistique, une conception différente pourrait être également défendue.

Personnellement, il m'a toujours semblé qu'à un thème donné se rattachait une idée, un état d'âme, un sentiment déterminé. Cette « pensée musicale », le compositeur peut en avoir conscience ou l'ignorer (cela n'importe pas quant à la qualité de l'inspiration). On ne peut nier qu'elle existe. L'âme étant diverse en ses manifestations, il apparait que la multiplicité des thèmes correspond mieux que le monothématisme à la réalité psychologique.

L'unité peut être réalisée non dans la matière, non dans le sujet, mais dans l'agencement des parties différentes, dans l'achèvement formel. Je pense ici aux oeuvres d'une richesse étonnante

des grands polyphonistes des XVIe et XVIIe siècles. S'il m'est permis d'emprunter des exemples au domaine de la peinture, je citerai les oeuvres si complexes et apparamment confuses des grands peintres allemands des XVe et XVIe siècles (Dürer, Holbein), du Breughel des « Proverbes » et de celui des « Péchés capitaux ». Malgré la diversité infinie des thèmes, quelle unité supérieure dans la composition ! quelle maitrise dans la synthèse ! Chaque thème paraît réalisé dans sa plénitude par son achèvement d'une concision extrême.

A la diversité dans l'unité peut être opposée l'unité dans la diversité.

« L'inépuisable seul est satisfaisant » dites vous. D'une facon plus absolue, Suarès semble prendre le contrepied de cette proposition dans cet aphorisme cité dans le même numéro de la R.I.M. : « l'essentiel seul suffit ».

Je n'oserais me prononcer quant à la supériorité de l'une ou de l'autre attitude.

Veuillez croire, etc.....

AIMÉ ROSIER.

---

19 *Août* 1938

Cher Monsieur Dotremont,

Votre article sur la variation a suscité un vif intérêt ; je me permets de vous faire part de mes réactions personnelles.

Si, en principe, le thème unique approfondi m'attire davantage, je conçois pourtant qu'il est nécessaire aussi de pouvoir abandonner facilement un thème au profit d'un autre ou de plusieurs autres. Cela donne souplesse, diversité et une certaine légèreté qui agrippe aussitôt l'attention des esprits les plus différents, ce qui ne sera pas le cas pour le développement d'un thème en profondeur.

C'est pourquoi notre époque, si peu concentrée, si « papillonnante », si affamée de diversion et de changement, s'accordera mieux à la 2e voie et pourra écouter de la musique de Jazz des heures durant tandis que du Bach la fatigue très vite. Et cependant, nous la sentons peser sur nous terriblement, la menace de cette voie plus facile, d'un abord plus séduisant, qui nous plaît parce qu'elle ne nous demande aucun effort, ne nous laisse qu'un souvenir rythmique accompagnant une pulsation du sang et s'accordant un instant à nous (raison pour laquelle cette chose nous séduit). Car il faut bien nous l'avouer, passer de thème en thème, indéfiniment, sans approfondir, c'est fuir l'ennui (le plus puissant ennemi de l'homme). Mais c'est seulement le fuir, l'éviter. Certes cela exige déjà beaucoup de dons et un certain instinct de composition, mais ce n'est encore qu'un compromis entre la réceptivité et la création propre, une forme déguisée de la passivité. Cette voie s'adresse à la faculté d'oubli de l'homme, à son désir de se fuir, à sa chimère d'illusion.

Loin de moi de vouloir décrier la grâce, le charme, la fantaisie et surtout la spontanéité et la fraîcheur qui se révèlent souvent au cours de ce genre de composition, mais je les voudrais au service d'une valeur, esclaves et non maîtresses et c'est là que m'apparaît la supériorité du thème unique, qui crée en nous la hantise d'une mélodie pouvant s'amplifier, sortir du cadre et y revenir, et gagner ainsi une souplesse infinie. Un thème qui revient s'empare de nous ; il nous oblige, si nous ne voulons pas sombrer dans la monotonie à devenir créateurs (même si nous ne sommes qu'auditeurs), à participer à une naissance. Cet effort développe en nous une puissance constructive qui éclaire et affermit les données de la conscience. Je sais qu'il est de bon ton de ne pas savoir comment l'on crée, de laisser en cette affaire le rôle principal au « subconscient » mais cette théorie doit moins son succès à ses résultats pratiques, finalement assez piètres, qu'à sa facilité d'accès et à sa concordance avec l'esprit de moindre effort, caractéristique de notre temps. Je suis convaincue d'ailleurs qu'elle n'a jamais fait de grands artistes. Dans la voie du thème unique, il ne s'agit plus de fuir

la monotonie, mais de la réduire, de la vaincre (et c'est bien pour cela que cette voie est d'un abord plus rebutant).

Comme l'usage des thèmes multiples fait appel en l'homme à sa faculté d'oubli, celle du thème unique s'adresse à celle du souvenir : « Souviens-toi pour transformer ». C'est pourquoi elle est merveilleusement riche, elle le rend conscient non seulement de toutes les formes de variétés, de nuances d'expressions, de rythmes qui peuvent prendre place dans la simplicité d'un seul thème mais encore des rapports harmoniques de ces formes entre elles. L'on sent et l'on voit se dégager les lois de multiplicité dans l'unité qui sont le secret de l'oeuvre d'art.

Les deux formes de composition précitées ne sont donc que deux aspects du dualisme qui est la caractéristique de la vie humaine complète, la première le contact de l'homme avec soi-même la seconde le contact de l'homme avec le monde extérieur ; les deux me paraissent nécessaires. Elles ne sont d'ailleurs pas si nettement délimitées et dans la composition comme dans la vie elles s'interpénètrent tout naturellement. Si, personnellement, je préfère la mise en valeur des dons humains que permet la première voie à la mise en vue sous forme d'éventail que nous offre généralement la seconde, c'est tout simplement parce que la vie intérieure guide la vie extérieure et lui donne facilement accès tandis que le contraire est plus difficile pour ne pas dire impossible. Ceci étant, il n'y a même plus lieu de choisir.

Vous avez d'ailleurs trouvé, pour ce double aspect de la composition qui reflète notre vie entière, la déchire et l'unifie, une comparaison admirable et qui en exprime toute la beauté dans le passage :

« Cette double faim de simplification jusqu'à l'unité et de diversité d'autre part qui est le fondement même de notre vie désirante.... en définitive une chose inépuisable ».

Par ces mots, vous donnez la réponse la plus juste à la question posée et je vous en remercie.

SUZANNE BIA.

« COMPRENDRE » LA MUSIQUE ?

Notre distingué collaborateur, M. Robert Godet, nous fait l'intéressante suggestion suivante :

S'il entrait dans vos desseins d'établir de temps en temps un contact direct avec les lecteurs de la Revue, oserais-je suggérer une question qu'il pourrait être intéressant de leur soumettre : qu'entendent-ils par « comprendre » tel ouvrage ou tel compositeur de musique, quand il leur advient d'employer ce terme ? Signifie-t-il pour eux un accord des sensibilités ? une sympathie intellectuelle ? une adhésion de l'ordre technique ? un intérêt suscité par le sujet ? etc. etc... De la comparaison des réactions se laisseraient peut-être dégager quelques renseignements utiles sur les chances de rapprochements entre artistes et auditeurs.

Plusieurs pages de ce numéro, un important article de M. Laszló Lajtha, que nous publierons prochainement sous le titre « *Le public et la musique contemporaine* » et les « Débats sur la musique contemporaine », qui auront lieu, fin décembre prochain, sous les auspices de la S.I.M.C. et de la R.I.M., établissent combien le problème évoqué par M. Robert Godet nous préoccupe.

Il va sans dire que les lettres de nos lecteurs, répondant aux questions énoncées ci-dessus, seront les bienvenues.

Monsieur

Henri Pourrat me charge de répondre à la lettre que vous lui avez adressée relative à la défense de la Musique.

On ne saurait qu'applaudir à cette haute pensée du respect de l'Idéal. Mais la tâche sera

ardue et difficile parce que combattue par une routine invétérée et passive qui fait que la musique n'occupe plus dans notre vie que la même place que le coktail et la cigarette.

Il faudrait réformer l'enseignement musical dans lequel la part de la « mystique musicale » est à peu près nulle. On sort des musiciens en série, on ne forme pas des artistes. L'État se charge — bien mal parfois — de notre culture intellectuelle ; l'Éducation nationale lance ses slogans en faveur du muscle ; l'Église assure notre salut dans l'au-delà mais en plus de la tête, du muscle et de l'âme, nous avons un cœur. On l'a depuis trop longtemps oublié.

Et puis cette monstruosité des temps modernes, qui veut tout niveler par le bas, est la pire des atteintes contre le culte du Beau et de l'Idéal. Que devient l'art, que devient la Musique dans toute cette idéologie de débardeurs ? Que devient-elle dans toute cette transmission de T.S.F. qui — à de rares exceptions près — propage des stupidités « musicales » grossières, malsaines.

Cette immixion du mauvais musicien dans le domaine artistique fut néfaste sur le plan du folklore régional. Les harmonisations standardisées, les notations à contre-sens, faites à tort et à travers, soit par des officines soit par des musicastres provinciaux ont à peu près complètement détruit toute cette richesse abondante et caractéristique du florilège de nos régions.

Et puis il y a — populairement parlant — toute une réforme, tout un enseignement à refaire : celui de l'esprit « orphéonique », esprit politico-musical qui tient de l'auberge, et du radicalisme étriqué du chef lieu de canton.

Et puis.....

Il y a vraiment une tâche lourde, énorme, immense. Aussi devant votre projet on éprouve un respect et l'on ne peut que, de tout son cœur, de toute son âme, de tout son Idéal, vous applaudir.

Sensiblement
MARIO VERSEPUY

KAMERORKEST VAN ANTWERPEN
ORCHESTRE DE CHAMBRE D'ANVERS

OPROEP — APPEL

Gabrieli - Corelli - Vivaldi - Geminiani - Pergolesi - Sartini
in ITALIE … *en ITALIE*

Purcell - Haendel - Gibbons
in ENGELAND … *en ANGLETERRE*

Grétry - Lully - Rameau
in FRANKRIJK … *en FRANCE*

Schütz - J.-S. Bach et ses fils Friedemann - Phil.-Emmanuel - Jean-Chrétien - Telemann - Stamitz - Haydn - Mozart
in DUITSCHLAND … *en ALLEMAGNE*

zijn de namen van toondichters, waarvan de orkestwerken, behalve J.-S. Bach, Haendel, Haydn en Mozart, slechts bij uitzondering op concertprogramma's voorkomen.Dit is omdat deze auteurs werken voor kamerorkest hebben geschreven welke niet geschikt zijn voor uitvoering door de hedendaagsche groote orkesten, welke in het algemeen ongeveer 80 musici tellen. Toch hebben de werken dezer componisten een waarde niet voor musicologen alleen, maar het zijn ware juweeltjes van onvergelijkbare zuiverheid. Hen aan het publiek ontsluiten is ten volle de moeite waard.

In het buitenland zijn reeds vereenigingen tot stand gekomen welke zich het bekendmaken dezer werken tot doel stellen. Wij noemen de belangrijkste : « Het Nederlandsch Kamerorkest » in den Haag (leider : Otto Gastra van Loon) en het « Basler Kammerorchester» te Bazel (leider : Paul Sacher). In 1935, werd te Antwerpen het KAMERORKEST VAN ANTWERPEN opgericht met het doel de voor kamerorkest geschreven muziek te bestudeeren en te doorvorschen.

sont des noms de compositeurs dont les œuvres pour orchestre, J.-S. Bach, Haendel, Haydn et Mozart exceptés, ne figurent que rarement aux programmes de concerts. C'est que ces auteurs ont écrit des œuvres pour orchestre de chambre qui ne conviennent guère aux grands orchestres d'aujourd'hui, se composant généralement d'environ 80 musiciens. Et pourtant les œuvres de ces compositeurs n'ont pas seulement une valeur pour le musicologue, mais constituent des bijoux d'une pureté sans égale ; il importe de les révéler au public.

Déjà, à l'étranger se sont créés des groupements ayant pour but de faire connaître ces œuvres. Nous ne citerons que les plus importants : « Nederlandsch Kamerorkest », La Haye (direction : Otto Gastra van Loon) et le « Basler Kammerorchester », Bâle (direction : Paul Sacher). En 1935 l'ORCHESTRE DE CHAMBRE D'ANVERS fut créé à Anvers dans le but d'étudier et d'approfondir les œuvres écrites pour orchestre de chambre.

Notre groupement, unique dans ce genre en Belgique, a passé l'examen d'admission à l'I.N.R. et a donné à la Grande Harmonie de Bruxelles un concert qui remporta un vif succès. La presse bruxelloise et la presse anversoise ne lui ont pas ménagé leurs éloges.

Pour la saison à venir, nous avons pu obtenir la collaboration de M. HANS EBBECKE, DE BRUXELLES, pour diriger l'orchestre de chambre. Il a été chef d'orchestre de l'Opéra de Karlsruhe et a dirigé à plusieurs reprises l'Orchestre National de Belgique sous les auspices de la Société Philharmonique de Bruxelles.

Le Comité croit pouvoir faire appel à tous ceux qui ont à cœur le prestige artistique de notre Métropole et le culte de son glorieux passé. C'est le privilège des jeunes de créer des mouvements, mais tout bon citoyen a pour devoir d'encourager ces initiatives.

Onze vereeniging, welke de eenige is op dit gebied in België, heeft het toelatingsexamen voor het N.I.R. met goed gevolg afgelegd en in de « Groote Harmonie » te Brussel een concert gegeven, dat een groot succes behaalde. De Brusselsche en Antwerpsche pers heeft ons haar lofuitingen niet onthouden.

Voor het toekomende seizoen hebben wij de medewerking verkregen van den Heer HANS EBBECKE VAN BRUSSEL om het kamerorkest te leiden. Hij is als orkestleider aan de Opera van Karslruhe verbonden geweest en dirigeerde menigmaal het Nationaal Orkest van België, onder de bescherming van de Société Philharmonique van Brussel.

Het Comiteit meent een beroep te kunnen doen op al wie de naam van Antwerpen als kunststad ter harte gaat, en die meenen dat het heden niet voor het glorierijk verleden moet onderdoen. Het is het voorrecht der jongeren nieuwe bewegingen te scheppen, doch de plicht van elken goeden stadsgenoot deze initiatieven aan te moedigen.

Wij hopen op uwe medewerking te mogen rekenen en houden ons overtuigd dat U ons uw moreelen en financieelen steun zult willen schenken.

LE COMITÉ :

Messieurs Paul CEULEMANS, Alfred OSTERRIETH, Hans RAHN.

MEMBRES PROTECTEURS :

Mesdames : G. LE JEUNE - KREGLINGER, E. RAHN, H. CEULEMANS, C. SMEESTERS

Messieurs J. ALBERTI, M. BAELDE, H. BERGERET, V. BRACHT, M. DEN HERTOG, H. FESTER, R. FESTER, R. FUHRMANN-MARSILY, E. GRAENICHER, E. J. KENNES, F. MATTHEESSENS, Th. MEYER, A. OSTERRIETH, A. PETER, G. SCHILPEROORT, F. SOHR, L. E. STEINMANN

P.S. — *Ceux qui voudraient nous aider à faire de la propagande et distribuer ces appels parmi leurs connaissances sont les bienvenus et les recevront en s'adressant au secrétariat : Hans Rahn,* 56, *Ternincklei, Brasschaet-Vriesedonck.*

P.S. — *Zij die ons willen helpen bij het voeren van propaganda en deze Oproepen onder hunne kennissen willen verspreiden, zijn ons zeer welkom en kunnen zich wenden tot het secretariaat : Hans Rahn, Ternincklei* 56, *Brasschaet-Vriesedonck.*

CRITIQUES CONCERNANT L'ORCHESTRE DE CHAMBRE D'ANVERS	KRITIEKEN OVER HET KAMERORKEST VAN ANTWERPEN

Métropole :

L'excellent Orchestre de Chambre d'Anvers... rendit ces pages lumineuses autant que limpides avec une fraîcheur de touche, une netteté d'expression et un nuancé plein autant que raffiné et se tailla un succès flatteur plus que mérité.

Le Matin :

Nous ne pouvons pas assez dire ici combien son œuvre mérite d'être encouragée. En ces temps de musique syncopée à outrance et de musiquette à l'eau de rose, c'est un véritable régal d'assister à une manifestation artistique d'une tenue purement classique radieusement belle comme celle à laquelle nous fûmes convié hier soir.

Echo du Soir :

Ce fut un magnifique concert plein d'enseignement pour ceux qu'intéresse l'histoire de la musique contemporaine. Nous devons infiniment de gratitude aux organisateurs de ce beau concert de musique suisse.

De Dag :

We mogen hopen dat dit ensemble steeds tot verdere prestaties moge uitgroeien, gezien de voornaamheid en de tot hiertoe bereikte resultaten.

De Gazet van Antwerpen :

Aan het Kamerorkest van Antwerpen viel de eer te beurt deze eerste uitvoering tot een goed einde te brengen, taak waarvan het zich op een niet onverdienstelijke wijze kweet. Drukke belangstelling en afgeteekend succes.

Volk en Staat :

Het orkest begeleidde met fijn begrip. Alles te zamen werd er muziekwerk van hoog gehalte geleverd.

Indépendance Belge :

L'Orchestre de Chambre d'Anvers recueillit un succès particulier dans l'exécution fort précise et nuancée...

Le Soir :

Un public nombreux réserva aux solistes et à l'Orchestre de Chambre d'Anvers un accueil très enthousiaste.

— **Josef Hofmann**, à l'occasion de son Jubilé d'or, a donné un concert au profit du Musician's Benevolent Fund de Londres.

— **Au Festival international de Musique** qui s'est déroulé à Stuttgart du 22 au 30 Mai, on a entendu, entre autres œuvres, cinq opéras : *Der Cid* de Peter Cornelis, *Enoch Arden* de Gerster, *The Devil in the Belfry* de Lualdi, *La Favola di Orfeo* de Casella et *Il Finto Arlecchino* de Malipiero.

— **En Palestine**, on a applaudi au cours de la saison, parmi d'autres chefs d'orchestre, Toscanini et Issy Dobrowen, ainsi que le pianiste Ignaz Friedmann.

— **Le centième anniversaire** de la composition du *Requiem* de Berlioz a été célébré le 16 juin à Paris, où l'orchestre, chœurs et fanfares de la Société Philharmonique en ont donné, sous la direction de Charles Munch, une audition dans la Cour d'honneur des Invalides.

— **Un opéra de Martinů**, *Juliette ou le Livre des Songes*, a été exécuté à l'Opéra National, à Prague.

— **Les débuts** du *London Women's String Orchestra*, dont la composition et la direction sont entièrement féminines, ont eu lieu le 25 mai à l'Aeolian Hall.

— **Macbeth**, opéra de Verdi, a été joué pour la première fois en Angleterre le 21 mai, à Glyndebourne.

— **The London Madrigal Group** a fait entendre, le 10 mai, au Grotrian Hall, un concert consacré aux compositeurs anglais du XVI[e] et du XVII[e] siècle.

— **On a découvert** dans une collection ancienne appartenant au musée du Louvre un couteau de table au manche d'ivoire sculpté, sur la lame d'acier duquel est écrite une mélodie de dix-sept notes portant le texte d'une *Benedictio mensae*, ou prière avant le repas. Cet objet à double fin date, paraît-il, de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

— **La Société pour l'Éducation Musicale de Prague** a organisé, du 23 au 28 juin, en Suisse, un congrès international. La question de l'instruction musicale aux enfants anormaux y a été particulièrement étudiée.

— **A Paris**, on vient d'apposer une plaque commémorative sur la maison (rue François Miron, 68), où Mozart résida en 1763 en compagnie de son père et de sa sœur.

— Le 30 juillet, la station de Radiodiffusion de Nice, Côte d'Azur, relayée par les stations de Strasbourg, Montpellier, Bordeaux et Radio-Normandie, a donné la première émission en langue française de l'**opéra « Kullervo »** du compositeur finlandais **Armas Launis.** Celui-ci a rédigé lui-même le livret dont il a emprunté le sujet à l'épopée nationale *Kalevala*. A. Launis, élève de Sibélius, est un des représentants les plus remarquables de la musique finlandaise contemporaine, comme musicologue et comme compositeur ; son art s'apparente au romantisme du début de ce siècle, mais offre un intérêt particulier en ce qu'il réussit à incorporer dans sa technique les éléments de la musique populaire primitive ; sa mélodie en retient des tournures très curieuses et atteint des sommets de haute expression et de réelle beauté.

— **D'après une récente déclaration** du Dr Goebbels, le Gouvernement allemand a créé un prix national du montant de 10.000 RM. à diviser annuellement entre le meilleur pianiste et le meilleur violoniste.

— **La maison Wahnfried à Bayreuth** a été agrandie par l'adjonction d'une annexe importante destinée à la réception et au logement de personnages importants. Les plans du nouveau bâtiment sont dus à l'architecte H. G. Reisinger.

— **La chorale Philharmonique** de Berlin (Dir. G. Ramin) a été invitée à se rendre au « Royal Welsh Musical Festival » qui a eu lieu à Cardiff au début du mois d'août. Elle y a donné le Requiem allemand de Brahms.

— **Honegger collabore avec Claudel.** — C'est à Paul Sacher qu'est échu l'honneur de diriger à Bâle, le 12 mai, la 1re exécution du Mystère de Claudel : « Jeanne d'Arc au Bûcher », pour lequel Honegger a composé une partition qui comptera parmi les plus importantes de ce musicien. L'œuvre a été exécutée en sa version pour le concert, par Ida Rubinstein, Jean Périer, Lina Falk, l'orchestre de chambre et les chœurs de la Schola bâloise. Ce mystère de Claudel sera monté bientôt, dit-on, à l'Opéra de Paris.

— **Une nouvelle oeuvre de Prokofieff.**— On tourne actuellement à Moscou un film consacré à un épisode du XIIIe siècle russe et pour lequel Prokofieff a écrit une partition importante.

— **Une action a été engagée** par l'U.S.A. Federal Trade Commission contre l'Hammond Instrument Company, sous prétexte que l'orgue électronique construit par cette compagnie ne remplace point d'une manière satisfaisante l'orgue à tuyaux.

Les résultats acquis, répond en substance la Maison Hammond, ne sont critiqués que par des retardataires aux préjugés invétérés.

— **On dit** que Sir Thomas Beecham songe à écrire ses mémoires.

— **La Philharmonie de Vienne** donnera huit concerts d'abonnement pendant la saison prochaine, dont quatre seront dirigés par Fürtwängler. A l'occasion de son 75e anniversaire, R.Strauss y tiendra aussi la baguette.

— **La firme Neupert** de Nürnberg possède un musée historique fort renommé dont tous les instruments peuvent être joués.

— Du 8 au 17 juillet, la ville de Fribourg (Allemagne) a donné un **Festival Schubert**. Les chefs d'orchestre Br. Voudenhoff et H. Abendroth ont dirigé les principales œuvres pour orchestre, chœur et musique de chambre.

— **Le Volksoper de Vienne** sera appelé dans la suite *Städtische Oper*, et deviendra ainsi le second opéra de la ville. A. Baumann, fils d'un des fondateurs, en assumera la direction ; le chef d'orchestre sera le Dr R. Kolisko.

— L'éditeur anglais **Newman Flower**, fort connu pour ses travaux sur Händel, s'est vu conférer un titre de noblesse en récompense de ses mérites.

— La violoniste et chef d'orchestre **Marta Linz** a composé la musique du film « Verklungene Melodie ». C'est la première femme qui a été chargée de pareille commande.

— L'Italie a inauguré, le 30 juin, une **saison d'opéra** donnés en plein air aux fameux Thermes de Caracalla. Les formidables dimensions de cet édifice permettent à 20.000 personnes de prendre place au parterre, tandis que plusieurs milliers de spectateurs peuvent encore s'installer dans les tribunes environnantes.

— **Le Neues Deutsche Theater de Prague** prépare l'exécution de l'opéra « Karel V » de E. Křenek.

— **L'on annonce la mort**, à Londres, du Chef d'orchestre Sir Landon Ronald, à l'âge de 65 ans.

Landon Ronald avait pris en 1908 la direction de l'orchestre du Royal Albert Hall, qui devint, dans la suite, le New Symphony Orchestra. La réputation de Ronald était aussi grande à l'étranger qu'en Angleterre.

Il avait fait en 1894 une grande tournée en Amérique avec la Melba.

Il serait difficile d'énumérer ici tous ses titres, mais il importe de dire qu'il fut nommé en 1916 Président de l'association des Chefs d'Orchestre et qu'il prit la direction du *Musical News* en 1928. Landon Ronald a rendu d'éminents services à la musique et son nom restera attaché à la renaissance du mouvement musical en Angleterre.

LES

BULLETINS AUTONOMES

ANNEXÉS A LA R. I. M.

La Revue Internationale de Musique *ambitionne de devenir le grand périodique central auquel viendraient s'annexer :*

1°) les Bulletins Nationaux (*ou locaux*) *qui auront pour objet de donner, sur l'histoire et l'activité musicale des pays en cause, des précisions et des détails qui ne peuvent trouver place dans le cadre général de la* Revue.

2°) les Bulletins des sociétés de musicologie et groupements divers *qui auront ainsi la faculté de faire connaître partout, sous le pavillon de la R.I.M., les résultats de leurs recherches ou de leur activité.*

Indépendamment de la publication dans la R.I.M., il sera fait un tirage à part des Bulletins autonomes *qui, sous cet angle, constitueront de petites revues spécialisées.*

Nous avons la joie d'inaugurer la publication des Bulletins autonomes *par* La vie musicale portugaise *et ce grâce à la magnifique activité, au dévouement sans bornes de l'illustre pianiste et protectrice de la musique, Madame Elisa de Sousa Pedroso. La R.I.M. se devait de lui rendre ici un public hommage.*

LA MUSIQUE PORTUGAISE

par Luiz de Freitas Branco

L'IMPORTANCE de la musique troubadouresque était si grande au Portugal, que la langue galicienne-portugaise était la langue poétique et musicale par excellence, dans toute la Péninsule Ibérique pendant le Moyen Age, et à tel point que le roi de Castille Alphonse X s'en servit pour composer ses Chansons.

Nous citerons quelques-uns des plus célèbres troubadours portugais : Les rois Don Sancho I e Don Denis, Abril Peres, Pai Teveiroos, Joam Lobeira, Martim Soares, Afonso Bayam, Fernam Esgaravunha, Joam Guilhade, Nuno Torneol et Joam d'Avoim.

La seule musique authentique qui nous soit conservée de cette époque est l'œuvre du trouvère Martim Codax du temps du roi de Portugal Don Alphonse III. L'authenticité de deux chansons transcrites par Soriano Fuertes dans son « Histoire de la Musique » : « la « Chanson du Figueiral » et « Reina Groriosa » est plus que douteuse.

La période du style vocal et instrumental du début de la Renaissance est particulièrement riche. Les « Vilancico » composé de couplets avec refrain, d'origine médiévale, correspond aux « madrigali » de Giovanni da Cascia et aux « rondeaux » de Guillaume de Machault. Ainsi qu'en Italie et en France, la « ballade » également d'origine médiévale prend un grand essor sous le nom de « rimance » ou « romance ».

Les principaux compositeurs de cette époque se nomment Tristan da Silva, Garcia de Resende, Gonçálo de Baena, Domingos Madeira, Alexandre de Aguiar et Jorge de Montemor plus connu sous le nom espagnolisé de Montemayor. Gil Vicente, le créateur du théâtre portugais et même de la Péninsule est également musicien et compositeur de quelques morceaux de musique pour ses « Autos » genre de « mystères » qu'on peut considérer comme les précurseurs de l'opéra national.

Trois danses médiévales : la « *Folia* », la « *Chacota* » et le « *Vilão* » fournirent les thèmes préférés pour les variations des guitaristes portugais du XVe et XVIe siècles. Les deux premières sont foncièrement portugaises, la troisième est commune aux deux nations ibériques : l'Espagne et le Portugal. Ces variations se nommèrent « grosas » ou « diferenças ». L'« ostinato » était fréquent sous le nom de « passo forçádo », précurseur des « Cap-

pricci » de Frescobaldi. Le plus célèbre guitariste portugais est contemporain de Charles V et se nomme Peixoto da Pena. Citons encore les noms des guitaristes António da Silva, Afonso da Silva, Pero Vaz, Egas Parlimpo et du duc D. Pedro de Alfarrobeira que Guillaume Apollinaire a chanté dans un de ses poèmes.

Mais l'âge d'or de la musique portugaise se trouve à l'époque du style imitatif *a-cappella* et se distingue par une admirable floraison de compositeurs de messes, de motets, de ballades, de « vilancicos » et de « ricercari » (en portugais « tentos »).

On pourrait nommer une soixantaine de compositeurs de ce style en Portugal, en ne citant que les plus remarquables, mais, forcés de nous borner aux plus connus des deux principales maîtrises, choisissons-en sept :

De l'école d'Evora : Manuel Mendes, Duarte Lobo, Manuel Cardoso, Filipe de Magalhâes et Diogo de Melgáço ;

De l'école de Vila-Viçosa : Lourenço Rebelo et le roi Jean IV, fondateur de la dynastie de Bragance.

Ces sept maîtres se sont spécialement consacrés à la musique religieuse vocale. Les deux principaux compositeurs de « tentos » pour instruments à clavier, sont à cette époque : Manuel Rodrigues Coelho (dont la maison Schott de Mayence vient de publier quelques œuvres) et Francisco Correia de Araujo.

Le maître le plus éminent de la période *a-cappella* qui occupe dans l'histoire de la musique portugaise une place analogue à celle qu'occupent en France Josquin Desprès et en Italie Palestrina, est le grand Duarte Lobo, né en 1540, mort à l'âge de 103 ans.

Les deux plus importants théoriciens de la musique en Portugal furent Vicente Lusitano et Antonio Fernandes. Ce dernier publia à Lisbonne, en 1626, une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique selon le système dualiste créé par Zarlino en 1557 et adopté par plusieurs théoriciens modernes entre autres : Hugo Riemann, Vincent d'Indy et Albert Bertelin.

L'introducteur de ce système en Portugal fut probablement Duarte Lobo, qui l'enseigna à Antonio Fernandes. La plus ancienne méthode de violon fut écrite par le portugais Don Agostinho du Cruz, et imprimée à Lisbonne en 1639.

La basse chiffrée, qui paraît au Portugal vers la moitié du XVIIe siècle, triomphe au commencement du XVIIIe avec la vogue de l'opéra. En 1733, l'opéra du portugais Francisco Antonio d'Almeida « La Pazienza di Socrate » (en italien, avec récitatifs) est représenté au palais « de la Ribeira », à Lisbonne, résidence du roi Jean V. En octobre de la même année, l'opéra

« D. Quichotte », livret portugais du « Docteur juif » Antonio José da Silva, et dont le compositeur reste inconnu, voit, pour la première fois les feux de la rampe, si rampe il y avait, car les acteurs visibles étaient des marionettes, et des acteurs, des actrices et des choristes, derrière le rideau chantaient, les parties lyriques ou déclamaient. L'opéra portugais en langue portugaise adopta au commencement la forme de l'opéra-comique. L'opéra sérieux était alors chanté exclusivement en italien.

João de Sousa Carvalho, travailla, comme Francisco Antonio de Almeida, en Italie et composa des opéras, de la musique religieuse et des compositions pour instruments à clavier.

Carlos Seixas, le plus grand claveciniste portugais, écrivit des sonates et des « toccattas » en nombre supérieur à sept cents.

Marcos Portugal, né en 1762 est le plus célèbre compositeur d'opéras de nationalité portugaise. La plupart de ses ouvrages lyriques sont en langue italienne, mais Portugal composa aussi sur des livrets portugais, notamment au début de sa carrière.

Le nom de Marcos Portugal rappelle celui de la plus grande cantatrice portugaise : la Todi, de son vrai nom Luiza Rosa de Aguiar, rivale heureuse de la Mara, et la meilleure interprète des rôles de mezzo-soprano dans les opéras de Marcos Portugal.

João Domingos Bontempo, contemporain et camarade d'école de Marcos Portugal, suivit une autre voie. Compositeur, pianiste et chef d'orchestre, il se consacra à la musique de chambre et à la musique symphonique, se fit entendre à Paris et à Londres, fit connaître la musique des maîtres viennois (Haydn, Mozart et Beethoven) au Portugal, écrivit des sonates, des concertos, fut le créateur de la symphonie moderne en Portugal, et fonda en 1835, le Conservatoire Royal de Lisbonne.

Contrairement aux idées courantes, le génie portugais se distingue par une austérité, un sérieux, plus grands que dans les autres nations latines. Les formes de la polyphonie constructive, tant vocale qu'instrumentale, les messes, les variations, les « tentos », représentent la plus importante partie de la riche production musicale du Portugal à l'âge d'or de sa musique. Le fait du plus entier développement du génie musical portugais à une époque constructive le démontre à satiété.

Nous ne croyons pas que le romantisme soit le fait des compositeurs portugais, très nombreux, au XIXe siècle. Sous l'influence romantique, le folklorisme fit d'importants progrès, cependant.

Le renouveau classique auquel nous voyons beaucoup de musiciens étrangers modernes, s'adapter avec difficulté, confondant le vrai classicisme avec le style baroque de Haendel et Bach, qui n'est qu'une forme

(et déjà pas si primitive) de romantisme, doit avoir, à notre avis, beaucoup d'importance au Portugal. Pour la recherche de nouvelles gammes, d'un nouveau diatonisme, pour un nouvel art de clarté et de force, l'exemple des vieux maîtres portugais et le génie d'un peuple qui aime la raison et le bienfondé des choses, peuvent et doivent contribuer hautement, nous en sommes sûrs, et un prochain avenir ne fera que le confirmer.

Lisbonne, août 1938. LUIS DE FREITAS BRANCO.

LE CONSERVATOIRE NATIONAL DE LISBONNE

par Julio Eduardo dos Santos.

Il est très opportun de parler de cet important établissement d'enseignement artistique puisque c'est le moment où la direction en a été confiée à une personnalité en relief dans le milieu musical portugais, le Dr. Ivo Cruz, en remplacement du célèbre pianiste et compositeur José Vianna Da Motta, retraité pour avoir atteint la limite d'âge — soixante-dix ans — limite fixée par la loi portugaise à tous les fonctionnaires de l'État pour l'exercice de toute charge publique,

Nous sommes informés que cette école va souffrir de grandes transformations que nous ferons connaître en temps opportun.

Le Séminaire Patriarcal de Lisbonne a joué un grand rôle pédagogique au xviiie siècle et au début du xixe. De notables compositeurs et exécutants, chanteurs et instrumentistes, ont été ses élèves. Les chanteurs ont été très considérés, même par les nombreux et grands artistes italiens qui vivaient alors au Portugal.

Avec l'avènement définitif du régime libéral, de grandes réformes ont été faites dans l'enseignement public, dont quelques-unes n'ont apporté aucun bénéfice immédiat tout au moins, comme hélas celà est bien compréhensible en une période de grande agitation politique. L'une de ces réformes fut la suppression du Séminaire Patriarcal (Décembre 1833), et la création d'une chaire de musique annexe à la la « CASA PIA », grand établissement de bienfaisance et d'enseignement, qui existe encore aujourd'hui, et est l'un des plus importants du Pays. Ce fut l'embryon du Conservatoire de Musique, dont la création est consignée dans le plan de réforme de l'instruction publique élaboré par le grand écrivain, orateur et politicien *Vicomte de Almeida Garrett*. Finalement, par décret du 5 Mai 1835, cette si nécessaire école fut instituée et l'on nomme comme Directeur Général de la section de musique le notable compositeur *Domingos Bomtempo*, l'un des rares musiciens portugais qui ont conquis une renommée européenne, tandis que passaient au Conservatoire les professeurs de l'ex-Séminaire.

Les principaux sujets étaient : préparatoires et rudiments, instruments de métal, idem à anche, idem à archet, orchestre et chant. Le 4 Juin de la même année, c'est-à-dire, un mois à peine après la création du Conservatoire, fut nommé le professeur de piano, chaire non mentionnée dans l'organisation initiale.

En 1836, la création du Conservatoire définitif fut arrêtée ; il était constitué par trois écoles : a) école de musique ; b) école dramatique ou de déclamation ; c) école de danse, mimique et gymnastique spéciale. Le projet était de *Garrett*, qui a aussi été un remarquable dramaturge, et était comme l'on voit de grande envergure. Pour l'installation d'une telle école il fallait un édifice ample. C'est pour cette raison qu'on a choisi un des couvents de Lisbonne, libre alors en vertu de l'extinction des ordres religieux : celui des « *Caetanos* » où elle se trouve encore installée aujourd'hui, l'édifice ayant toutefois été complètement modernisé.

Outre Domingos Bomtempo qui cumulait les fonctions de directeur de la section de musique et de professeur de composition, le corps enseignant de cette section de la nouvelle école était constitué (outre Fr. *José Marques et Antonio José Soares* qui n'arrivérent pas à exercer respectivement les fonctions de maîtres des classes d'orchestre et de chant ; par *José Teodoro Higino da Silva* (Rudiments), *Francisco Xavier Migoni* (Piano et plus tard Harmonie), *Vincenzo Tito Manzoni* (Violon), *João Jordani* (Violoncelle et contrebasse), *José Avelino Canongia* (Instruments à anche), *Francisco Kuckenbuk* (Instruments de cuivre) et *Antonio Porto* (Chant). Em 1840 furent encore nommés professeurs les frères *Francisco* et *José Gazul*, le premier (qui était maître de piano et de chant) pour la classe de solfège et théorie, et le second pour celle de flûte.

A partir de cette année et jusqu'à la proclamation de la République (1910), cet établissement fut désigné sous le nom de *Conservatoire Royal de Lisbonne.*

Une Académie formée par des musiciens, artistes et hommes de lettres fut également constituée dans le but d'encourager et de favoriser le développement des arts professés au Conservatoire. Quelques-uns des plus célèbres compositeurs de l'époque, comme Auber, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Rossini, etc., appartinrent à cette institution en qualité de membres correspondants.

Il nous est impossible, dans le petit espace destiné à cet article, de parler des professeurs ci-dessus mentionnés et à plus forte raison de ceux qui suivirent. Plus tard, nous nous occuperons de la personnalité et de l'œuvre du premier directeur de la section de musique du Conservatoire, artiste de haute culture qui a exercé une importante influence dans notre milieu bien que, non sans injustice, son œuvre ait été rapidement oubliée.

Almeida Garrett avait été nommé superintendant général du Conservatoire, place qu'il cumulait avec celle d'inspecteur général des spectacles. Il dut abandonner toutes les charges publiques en 1841 pour des raisons politiques. Sa place au Conservatoire fut successivement occupée par *Joaquim Larcher*, *Antonio Pereira dos Reis* et le *Marquês de Fronteira*. Leur administration fut peu profitable, vu d'ailleurs la réduction des dotations budgétaires. A ce dernier, succéda une individualité de grand prestige dans la société de Lisbonne, grand amateur de musique, qui avait été directeur du grand Théâtre de S. Carlos, scène lyrique célè-

bre dans le monde entier, et qui possédait lui-même aussi un théâtre d'opéra, le *Comte de Farrobo.*

Ce titulaire, qui dépensa une grande partie de sa fortune avec l'art et particulièrement avec la musique, projeta de grandes améliorations et la transformation des méthodes d'enseignement employées dans cette école, d'accord avec le projet du notable pianiste Antoine de Kontsky, qui, de passage à Lisbonne élabora un plan de réorganisation des études musicales basé sur ce qui existait de mieux à l'étranger. *Farrobo* n'ayant pas le nécessaire appui du Gouvernement,perdit courage.

Vinrent ensuite *Duarte de Sá*, et *Augusto Palmeirim*, qui n'exercèrent déjà plus les fonctions d'inspecteurs des spectacles, inhérents jusqu'en 1869 à celles de la direction du Conservatoire, mais détachées de celles-ci en cette année-là. En 1892 seulement, sous la direction de *Palmeirim*, fut inaugurée la salle des concerts du Conservatoire, qui avait été projetée par le *Comte de Farrobo*, mais qu'il n'avait pu voir édifier.

Deux ans plus tard, c'est-à-dire en 1894, le dramaturge *Eduardo Schwalbach Lucci*, actuellement directeur du grand quotidien de Lisbonne « *Diario de Noticias* », prenait la direction du Conservatoire sous la désignation d'inspecteur.

Une importante réforme des études fut promulguée en 1901, améliorant l'enseignement. Elle resta en vigueur, avec quelques altérations, pendant de longues années.

Un autre homme de lettres, poète et dramaturge, dont l'œuvre est bien connue en de nombreux pays, le Dr. *Julio Dantas*, succéda à *Schwalbach* dans les mêmes fonctions d'inspecteur. Pendant cette période, la place de directeur de la section de musique fut occupée par différents professeurs, soit à titre définitif soit provisoire, parmi lesquels nous devons citer *Augusto Machado*, musicien de valeur, qui nous a laissé, entre autres compositions, quelques opéras chantés et édités à l'étranger, et *Francisco Baía.*

En 1918 entra en fonctions le célèbre pianiste *José Vianna da Motta*, dont l'œuvre de valeur — à bien des titres — a déjà été citée dans le second volume de la R.I.M. Le moment est inopportun pour faire l'éloge du grand maître qui, musicien de génie, et indiscutablement la figure la plus représentative de l'art musical portugais contemporain, est doté d'une intelligence et d'une culture aptes à toutes les études, soit artistiques, soit littéraires, philosophiques ou scientifiques. Après ses études au Portugal, l'éminent *virtuose* a été l'élève, en Allemagne, de Xavier Scharwenka et Karl Schaeffer et, en composition, de Philipp Scharwenka. Il a également étudié à Weimar en 1885 avec Liszt et, à partir de 1887, avec Hans von Bülow. Ses tournées, qui vont recommencer, ont été nombreuses et triomphales. Son œuvre de compositeur est également très vaste, ainsi que celle d'annotateur des œuvres des grands maîtres (comme dans la monumentale édition

critique des œuvres de Liszt, de Breitkopf et Härtel), de directeur d'orchestre et de critique et, surtout, de professeur, non seulement au Conservatoire de Lisbonne, mais encore à celui de Genève, dans la classe de virtuosité. C'est le premier musicien à qui le Gouvernement ait offert la direction des deux sections du Conservatoire National de Lisbonne.

L'un des faits les plus intéressants qui signalèrent son passage à la direction de cette école fut l'institution du *Prix Beethoven*, destiné à être décerné après examens publics, annuellement et alternativement en piano et en composition. Il est constitué par la recette des concerts commémoratifs du centenaire de la mort du génial compositeur, dans lesquels ont été jouées (pour la première fois au Portugal) ses 32 sonates, Vianna da Motta ayant été l'unique exécutant. Tous les pianistes ayant terminé le cours supérieur avec la note 20, dans les deux années antérieures, peuvent prendre part au concours. Ils doivent, obligatoirement, jouer la sonate op. 106 ou les variations op. 120 et un morceau à leur choix entre les sonates op. 57, 101, 109, 110 et 111 et les variations op. 35.

Le Dr. *Ivo Cruz*, qui vient de succéder au grand maître et est entré en fonctions le 27 Juillet de l'année courante, est licencié en Droit par l'Université de Lisbonne. Après ses études musicales, faites au Portugal, il s'est spécialisé en Allemagne en composition, sciences musicales, direction d'orchestre, etc. De retour en son pays, il a mené une profitable et intéressante campagne en faveur de la musique nationale, plus spécialement de l'ancienne. Il a fondé la *Société Chorale de Duarte Lobo* et *l'Orchestre Philharmonique de Lisbonne*, groupements qui ont permis, ces dernières années, l'exécution de chefs-d'œuvre musicaux dont beaucoup n'avaient pas encore été entendus au Portugal ou rarement exécutés. Entre ceux-ci on compte la *Passion selon St. Matthieu*, de Jean-Sébastien Bach, le *Requiem* de Berlioz et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

En une si vaste période l'action exercée par le Conservatoire National de Lisbonne a été très variée. — Nous ne pouvons donc la décrire, même pas dans la seule partie relative à la section musicale, point de vue qui nous intéresse le plus ; nous nous limitons à lancer un coup d'œil sur l'organisation en vigueur jusqu'à présent, en l'accompagnant de quelques données statistiques très résumées.

Après la réforme précitée des études de 1901, nous devons mentionner celle de 1919, qui développa beaucoup le régime des études. Une autre suivit en 1930. Le Gouvernement fut porté à la publication de cette dernière par l'expérience de plus de onze ans qui démontra que l'organisation de 1919 ne correspondait pas aux desseins du législateur : la trop grande extension de quelques cours, l'*excès* de sujets littéraires, un luxe d'organisation qui ne correspondait pas toujours aux réalités pratiques de l'enseignement, et encore l'inexécutabilité de certaines dis-

positions légales, la congestion des horaires, enfin la complication des services. Ainsi, plusieurs cours furent abrégés, la différenciation par degrés fut supprimée par beaucoup d'entre eux, les sujets littéraires auxiliaires de l'enseignement technique furent réduits au minimum indispensable ; les classes de virtuosité pour le piano, le violon et le violoncelle furent éliminées et l'on supprima plusieurs sujets dont l'enseignement fut incorporé à d'autres, ou que l'on abandonna dans cette école (instrumentation, lecture de partition, direction d'orchestre, etc.).

L'enseignement de la musique fut alors constitué par les sujets suivants, outre l'étude du solfège, commune à tous les élèves : 1er sujet — *Chant* : Cours général 3 ans ; cours supérieur : a) *Chant théatral* 3 ans ; *chant de concert* 2 ans ; 2e *Piano* ; cours général 6 ans ; cours sup. 3 ans ; 3e *Violon* : cours général 6 ans ; cours sup. 3 ans ; 4e *Violoncelle* : Cours général 6 ans ; cours supérieur 4 ans ; 5e *Contrebasse* (corde) : cours 4 ans ; 6e *Harpe* : cours 5 ans ; 7e *Orgue* : cours 4 ans ; 8e *Alto* : cours 5 ans ; 9e *Flûte* : cours 5 ans ; 10e *Hautbois et cor anglais* : cours 5 ans ; 11e *Clarinette et Saxophone* ; cours 5 ans ; 12e à 16e *Différents instruments de métal* : la durée des cours variant de 4 à 5 ans ; 17e *Composition* : cours général (harmonie) 3 ans ; cours supérieur (contrepoint, canon, fugue et esthétique musicale) 2 ans ; 18e *Acoustique et histoire de la musique* : 2 ans ; 19e *Portugais* : 2 ans ; 20e *Italien* : 2 ans.

Le chant choral est obligatoire pour tous les élèves, sauf pour ceux de la première année de solfège et pour ceux dont l'inaptitude physique a été reconnue par le médecin scolaire. Le nombre des professeurs a été fixé à 36 pour la section de musique. Les sujets tels que flûte, orgue et instruments à anche et de métal sont dirigés par des professeurs de contrat, à défaut de professeurs de cadre possédant les connaissances nécessaires.

Tous les élèves sont obligés à prendre part aux concerts, démonstrations, etc., organisés par le Conservatoire National. Les élèves de piano, qui appartiennent à la classe de musique de chambre, pourront être employés comme accompagnateurs dans les classes de chant et d'instruments, afin de se développer dans la lecture musicale à première vue et la pratique de l'accompagnement.

Une limite d'âge a été fixée pour l'admission à l'inscription aux différents sujets : solfège, maximum 19 ans ; chant, sexe féminin, maximum 24 et minimum 16 ; chant, sexe masculin, minimum 18, maximum 22 ; piano, violon et violoncelle, maximum 20 ; autres instruments et composition, maximum 25. Les musiciens de l'armée et de la marine de guerre sont exceptés de cette détermination pour l'inscription en solfège et instruments à vent.

Les élèves internes et externes de la section de musique devront se présenter aux examens des différents sujets à la fin des années scolaires ci-dessous indiquées :

dernière année de solfège ; idem du cours général de chant, et du cours supérieur de chant théâtral et de chant de concert ; 3e et 6e années du cours général et 3e année du cours supérieur de piano, violon et violoncelle ; 3e année du cours général et 2e et 4e années du cours supérieur de composition ; ces années d'acoustique et histoire de la musique, portugais et italien ; dernière et antépénultième années des cours des autres instruments.

L'admission aux cours supérieurs de chant, piano, violon et violoncelle dépend d'un concours d'examens publics auxquels euls peuvent concourir les élèves qui la dernière année du jours général, ont obtenu la classification minimum de 14 points. (L'échelle des points est comme suit : 10 à 13 passable ; 14 à 17 bien ; 18 à 20 très bien.)

Outre le *Prix Beethoven*, et autres,sujets à un règlement spécial, 7 autres prix ont été établis, qui sont décernés à la suite de concours d'examens publics pour les élèves internes ayant terminé, avec une classification non inférieure à 18, les cours supérieurs de chant, piano, violon, violoncelle et composition, ou des autres instruments.

Il serait intéressant d'analyser la manière dont est donné l'enseignement des différents sujets, ainsi que les méthodes et exercices adoptés, ce qui pourra constituer le sujet d'un autre article. Cependant, à titre d'information occasionnelle nous présentons les programmes des examens d'admission pour la fréquentation des cours supérieurs de chant et instruments pour l'année courante (matière qui varie tous les ans). En plus d'un morceau, qui n'excède pas 10 minutes, au choix de l'élève entre ceux de la dernière année des cours généraux respectifs, les morceaux suivants sont obligatoires :

a) Chant (Soprano) :
La vie intréieure, de Duparc, et *Pace mio Dio*, de l'opéra :
La Forza del Destino, de Verdi ;

b) Piano :
Hallucinations, op. 12, de Schumann ;

c) Violon :
Adagio du concert en mi mineur, de Pietro Nardini ;

d) Violoncelle :
Premier mouvement « Graciozo » de la sonate N° 1, en la mineur, de Salvatore Sanzetti ;

En plus des deux *Prix Rey Colaço* et *Rodrigo da Fonseca*, les programmes des concours au *Prix du Conservatoire* sont aussi publiés annuellement. Le morceau obligatoire pour piano, au premier concours à effectuer, est le *Prélude, Air et Final*, de César Franck.

Nous allons terminer ce résumé par quelques chiffres sur le nombre des élèves

qui fréquentent le Conservatoire National (restreints comme toutes ces notes à la section de musique, puisque nous ne nous occupons pas de la partie dramatique). Pendant l'année scolaire 1935-36, le nombre individuel des élèves, qui ont fréquenté les classes a été de 783 (116 du sexe masculin et 667 du sexe féminin) ; celui des élèves ayant étudié au dehors et qui ont été soumis à examen a atteint 990 (112 du sexe masculin et 868 du sexe féminin). Le nombre total d'inscriptions, par sujets, a été, la même année, de 536 pour les élèves du sexe masculin et 3.358 pour les élèves du sexe féminin, ainsi distribués (*Annuaire Statistique de Portugal* — Lisbonne, 1937) :

	Sexe masculin	Sexe féminin
a) *Élèves fréquentant les classes* :		
Enseignement préparatoire	18	51
Cours d'instruments sans cours supérieur	37	28
Cours général d'instruments, chant et composition	59	410
Cours supérieur d'instruments, chant et composition	54	397
Acoustique et histoire de la musique	24	81
Portugais	13	35
Italien	14	80
	219	1.082
b) *Élèves externes* (1) :		
Enseignement préparatoire	93	622
Cours d'instruments sans cours supérieur	15	
Cours général d'instruments, chant et composition	139	1175
Acoustique et histoire de la musique	30	192
Portugais	36	242
Italien	4	32
Français		13
	317	2276

(1) Admis seulement aux examens des cours généraux.

Cet établissement d'enseignement, qui, pendant de longues années a dépendu des services des Beaux-Arts, fait maintenant partie de la Direction Générale de l'Enseignement Technique du Ministère de l'Éducation Nationale.

Júlio Eduardo dos Santos.

LE «RADIO NATIONAL» DE LISBONNE

par Isidro Aranha

L'ACTIVITÉ musicale portugaise dans ces dernières trois années, doit pour ainsi dire, son développement et sa vie plus intensive aux magnifiques services qui lui ont été prêtés dans ce champ de culture artistique, par l'« *Emissora Nacional de Radiodifusão* ».

Grâce à ce poste officiel, on a pu réaliser une organisation musicale permanente et parfaite, à laquelle ont contribué efficacement le prestige et la compétence du grand chef d'orchestre Pedro de Freitas Branco.

Les meilleurs musiciens portugais ont été appelés à coopérer à cette organisation, et ainsi on a pu constituer un cadre composé de 85 membres avec lesquels on a formé les groupements musicaux nécessaires à la radiodiffusion journalière, dans toutes ses modalités.

Ces groupements sont les suivants :

Le *Grand Orchestre Symphonique*, dirigé par Pedro de Freitas Branco et composé de 85 exécutants.
L'*Orchestre Générique*, dirigé par Pedro Blanch, avec 62 exécutants ;
L'*Orchestre Populaire*, dirigé par Wenceslau Pinto aevc 50 exécutants ;
L'*Orchestre de Chambre*, dirigé par Frederico de Freitas avec 33 exécutants ;
L'*Orchestre de Salon*, destiné aux programmes légers, avec 17 exécutants ;
Les *Sextuors A et B*, dirigés par le violoniste René Bohet ;
Le *Quatuor à cordes*, sous la direction de Luis Barbosa.
Le *Trio avec Piano*, sous la direction de Silva Pereira.

Hors les concerts habituels réalisés aux Studios, l'« Emissora Nacional » a inauguré cette année-ci, une série de concerts envisageant la culture du peuple au « Teatro Nacional », — un de ces concerts étant dédié à rendre hommage à la mémoire du grand musicien Maurice Ravel, et dont le programme ne comprenait que des œuvres du maître.

Quelques solistes de grande renommée ont collaboré avec le Grand Orchestre Symphonique ; citons les pianites Erdman, Nino Rossi et Marie-Antoinette Levêque ; les violoncellistes Guilhermina Suggia, Feuermann et Cherniawsky ; les violonistes Mavrikes, Paul Makanowitsky et Francescatti ; et la cantatrice Lotte Schoene.

Au « *Coliseu* », le Grand Orchestre collabora brillamment avec l'Opéra de Vienne,

venu à Lisbonne jouer un cycle wagnérien — Siegfried, Walkyrie, Crépuscule des Dieux, Tristan et Iseult — sous la direction de Paul Breisach.

Au « *Politeama* », le même orchestre prit part à la saison d'opéra Italien avec Totti dal Monte, Rosetta Pampanini, Zilliani, Montesanto, Cirino, etc. Dans cette série de représentations on a entendu en premières auditions « La Monacella della Fontana » et « Francesca da Rimini » de Zandonnai.

La musique nationale a eu aussi un rôle important puisque l'on a entendu les opéras « Belkiss » et « Tamar », de Ruy Coelho et la « Serrana » de Alfredo Keil.

Pour finir ces brèves notices sur l'activité du Radio-National de Lisbonne nous citerons encore les magnifiques concerts réalisés à la « *Estufa Fria* », les « Soirées du Moyen Age » au Château de Almourol et à la Tour de Belem — spectacles de toute beauté où se mélangaient harmonieusement les sons et les couleurs — et finalement signalons aussi le grand festival nationaliste, devant un public de 26.000 personnes, en commémoration de l'historique bataille de Aljubarrota. Ce festival a eu lieu à la Place de Commerce, devant l'Arc triomphal, avec le concours de plusieurs artistes dramatiques, mille figurants, un chœur de 300 voix et un orchestre de 130 musiciens.

Isidro Aranha.

PANORAMA DES CONCERTS

par EDUARDO LIBÓRIO

L'activité musicale de Lisbonne a pris, ces dernières années, un essor vraiment remarquable. Pendant l'époque qui vient de finir, depuis la rentrée d'octobre jusqu'à la fin du mois de Juillet, les récitals et les concerts symphoniques se succédèrent sur un rythme plein de vie. Les excellentes conditions de l'État,concernant l'administration des finances, justifient cette nouvelle splendeur de la musique après une longue période de décadence.

Le Portugal — seul pays qui a surmonté la crise économique mondiale au dedans de ses frontières et par ses propres moyens — jouit depuis quelques années d'une atmosphère politique et sociale qu'on ne peut trouver nulle part en Europe.

Nous ne faisons que souligner ici les plus saillantes manifestations du mouvement musical, pendant la dernière saison, tout en nous excusant de n'en pouvoir donner le détail.

***

Les Concerts d'abonnement du « Circulo de Cultura Musical », sous la présidence de Mme Elisa de Sousa Pedroso, ont connu cette année le plus vif succés. Nous y avons eu quelques soirées inoubliables avec Grégor Piatigorsky, Guila Bustabo, Virovai, Backhaus, Moiseiwitch, Edith Fleischer et Issay Dobrowen. Un des concerts de cette série fut consacré à Maître Vianna da Motta, qui a dirigé sa Symphonie « A la Patrie », et a joué des « Préludes de Chorals », de J. S. Bach, dans la transcription de Ferrucio Busoni, la Sonate op. 81 *de Beethoven, et le « V*e *Concert » de Saint Saens, avec accompagnement d'orchestre sous les direction du Dr. Ivo Cruz.*

*La « Sociedade Coral de Duarte Lôbo » et l' « Orquestra Filarmónica de Lisbôa » ont brillamment continué leur carrière artistique sous la conduite éclairée du Dr. Ivo Cruz. Parmi les oeuvres présentées nous ferons ressortir la « IX*e *Symphonie » de Beethoven, le « Requiem » de Berlioz, la « Symphonie Inachevée »* de *Schubert,* la *« IV*e *» de Tchaiskowsky, l'« Héroïque » de Beethoven,et la première Symphonie de João Domingos Bontempo, compositeur portugais de la première moitié du dix-neuvième siècle. Ce maître classique, fondateur du Conservatoire de Lisbonne, fut un des plus grands musiciens de son époque. Virtuose renommé, excellent improvisateur au piano, il doit être regardé comme le précurseur du romantisme au Portugal. A notre point de vue actuel, le ton de cette Symphonie paraîtra peut-être un peu léger, surtout si nous nous rappelons des développements symphoniques beethovéniens — et ce rapprochement n'est pas ici déplacé, attendu que João Domingos Bontempo et Beethoven furent cotemporains, soit par l'époque, soit par l'esprit de leurs oeuvres. Quoique schématisée dans la marche générale des symphonies de Mozart et d'Haydn, l'oeuvre symphonique du maître portugais déploie une maîtrise orchestrale, signe de la période nouvelle que « Jupiter » avait déjà annoncé. Nous avons eu encore, aux concerts de l'Orchestre Phil-*

harmonique de Lisbonne, un « Intérlude » de Joaquim » Casimiro (1802-1862), et un *délicieux « Andante », pour orchestre de chambre, de Francine Benoît, musicienne de haute classe, élève de Vincent d' Yndy à « Schola Cantorum » et qui est parmi les plus remarquables indiidualités de la musique portugaise de nos jours.*

Le Dr. Ivo Cruz, à qui on se plait à reconnaître la parfaite sureté du métier et l'autorité du geste qui n'appartient qu'aux chefs, à aussi consacré un concert à la commémoration du jubilé de Maître Vianna da Motta. Soirée bien émouvante, au cours de laquelle le glorieux artiste, prenant place au piano, fut salué par une fanfare éclatante et acclamé par tous les auditeurs, debout. Le « Ve Concert » de Beethoven, à la place, d'honneur du programme, a reçu une exécution éblouissante qui souleva des applaudissements chaleureux et interminables.

La « Sociedade de Concertos de Lisbôa » *a tenu son programme annoncé au début de, la saison. Nous y avons entendu quelques artistes de grande classe : Lotte Schöne Edouard Erdmann, Feuermann, et le Quatuor Breronel de Berlin.*

A mentionner aussi les concerts organisés par la « Sociedade de la Música de Câmara » à laquelle la culture musicale portugaise doit les plus beaux services. Cette société présenta, à « Coliseu dos Recreios », un opéra du compositeur national Alfredo Keil : « Serrana », realisé par des artistes portugais sous la direction du professeur Fernando Cabral, de l'Académie de Musique.

Paul Breisach, avec une sélection de l'Opéra de Vienne, ayant comme vedette Rosa Merker, donna des répresentations wagneriennes : « Tristan », « Siegfried », « Walkyries » ; Angelo Questa et Pedro de Freitas Branco ont dirigé une compagnie lyrique italienne qui a fait connaître chez nous l'opéra de Zandonai, sur un poème de Gabriel d'Annunzio : « Francesca da Rimini ». Nous devons signaler le grand succés de Toti dal Monte dans « Lucia » et « Traviata ».

Maintenant que nous avons passé en revue les principales manifestations musicales de l'année, il faut encore faire mention de l'activité de la « Emissora Nacional de Lisbôa » dont le compte-rendu, cependant, ne trouve ici sa place.

Lisbonne, Août 1938. EDUARDO LIBÓRIO.

Nouvelles musicales du Portugal

★ L'« *Institut pour la Haute Culture* » vient de publier un volume sur la chanson populaire portugaise dû à Mr. Rodney Gallop, folkloriste anglais, et poursuit la publication du « Chansonnier national ».

★ Le « *Concours du village le plus portugais* », institué par le « Secrétariat de Propagande du Portugal », a donné lieu à des recherches dans le domaine du folklore musical. Ces recherches, réalisées dans la province de Beira-Baixa sous la direction du dr. Antonio Joyce, ont été couronnées du meilleur succès, soit par la qualité des chansons soit par le soin qui a présidé à la récolte.

★ Le Ier volume de la collection « *Les Polyphonistes Classiques Portugais* » de Julio Eduardo dos Santos, paru il y a quelques mois dans une magnifique édition, et précédé d'une étude critique de l'illustre musicologue, a obtenu un gros succès de vente au Portugal et à l'étranger.

★ Mme Elisa de Sousa Pedroso, présidente du « Circulo de Cultura Musical », vient de donner quatre récitals de piano—programmes différents — au cours des hommages rendus à la mémoire de son père, le jurisconsulte Vicomte de Charnaxide, à Villa-Real. Soixante morceaux choisis parmi les plus belles pages de la musique de clavier, furent exécutés par l'illustre virtuose. Salles combles, rappels chaleureux.

★ Eurico Tomaz de Lima, compositeur et pianiste, s'est fait entendre dans deux concerts, à Porto ; un de ces concerts étant seulement consacré à l'audition de ses œuvres pour chant, piano et violon. Collaboration de Mlles Rocha Barbosa, Angela de Sousa et de Mr. Acácio de Faria.

★ Le compositeur Tomaz de Borba, professeur au Conservatoire National de Lisbonne, a été nommé directeur de l'Académie de Musique.

★ Le Ministre de l'Éducation Nationale a invité le dr. Ivo Cruz à prendre la direction du Conservatoire National, place laissée vacante par la retraite du Maître Vianna da Motta.

★ La « Société Nationale de Musique de Chambre » a organisé un concert de musique moderne française dont le programme fut composé par la « Bonne Chanson » et la deuxième Sonate pour piano et violoncelle, de Fauré, et la Sonate de Dukas, exécutées par Arminda Correia et Jorge de Vasconcelos, Regina Cascais et Fernando Costa, et Gilberta Gouveia.

★Mlle Stella Tavares, connue à Bruxelles,à Paris et à Vienne,fut invitée par les « Cours de Vacances » organisés par l'Université de Lisbonne à réaliser un récital de « Lieder » portugais contemporains à Estoril. Au programme: des œuvres de Claudio Carneiro, Lopes Graça, Jorge de Vasconcelos, Antonio Fragoso, Armando J. Fernandes. Pendant ces « Cours de Vacances » le professeur Freitas Branco à donné deux leçons sur la musique de clavier et sur la musique vocale portugaise au XVIe siècle.

✶ Le Cardinal-Archevêque de Lisbonne inaugurera au mois d'octobre la nouvelle église de S. Julião. Dans ce vaste bâtiment, en style moderne, on admirera de merveilleux vitraux, peints par José de Almada Negreiros. Le grand orgue, de la maison Tamburini, de Crémone, est le plus grand de la Péninsule Ibérique.

✶ Au cours des fêtes commémoratives de la fondation de l'Université de Coïmbra, l'Orchestre Philharmonique de Lisbonne, sous la direction du dr. Ivo Cruz, à donné un concert de musique portugaise avec le concours de Carlos Manaças, qui a joué le Concert en là majeur, pour clavecin, de Carlos de Seixas (1704-1742). et de Arminda Corrêa, dans des airs de João de Sousa Carvalho — XVIII[e] siècle. Au programme, commenté par le prof. Eduardo Liborio, figuraient des œuvres de Xavier dos Santos, Joaquim Casimiro, et Leal Moreira.

✶ Mme da Câmara Reys termina sa remarquable série de concerts historiques de la saison (seulement avec des œuvres en première audition) avec une exécution de fragments des contrepointistes, portugais du XVII[e] siècle, précédée d'une conférence de Mr. Julio Eduardo dos Santos.

✶ Il vient de se former un nouveau « Quatuor à Cordes », composé par les jeunes artistes Artur Estêves, Manuel de Lima, Antonio Andrade et Fausto Estêves. Le premier concert fut dédié à Schubert, Borodine et Debussy.

✶ Le compositeur-pianiste Luiz Costa, ancien directeur du Conservatoire du Porto, à présenté dans cette ville des œuvres originales pour piano, chant et quatuor à cordes.

✶ A l'Académie de Musique de Lisbonne, Mr. et M[lle] Moacho ont fait entendre un cycle Schumann-Schubert, et aussi des mélodies de Francine Benoît, Freitas Branco, etc. A la même salle de concerts, nous avons entendu Mme Helena Coêlho interpréter des œuvres de Chopin, Busoni et Rey Colaço.

✶ Le Compositeur Ruy Coêlho a fait cette année la reprise de son opéra « Belkiss », premier prix du Concours International de Madrid.

✶ Pendant les « Cours de Vacances » organisés par l'Université de Coïmbra, Maître Vianna da Motta a donné un récital avec des œuvres de Chopin, Liszt, et quelques morceaux de sa composition ; et Mario de Sampaio Ribeiro a fait une conférence sur le plus illustre « tangedor de tecla » portugais du XVIII[e] siècle : Carlos de Seixas. Cette conférence fut accompagnée par l'exécution d'œuvres du compositeur, par Carlos Manaças.

✶ L'Institut pour la Haute Culture accorda cette année un certain nombre de subsides et de bourses d'étude : musicologie — Mlle Alves Barbosa ; violon — Mlle Alves de Sousa ; direction d'orchestre — Fernando Cabral ; chant — Arminda Corrêa ; etc.

✶ La première audition au Portugal du « Sans Soleil », de Moussorgsky, fut donné au Conservatoire National de Lisbonne par Mlle Stella Tavares, dans un récital au cours duquel la jeune artiste présenta quelques « lieder » de Joseph Marx, de Wolf, Lopes Graça, Armando J. Fernandes e Jorge de Vasconcelos.

✶ « Le « Circulo de Cultura Musical », sous la présidence de Mme Elisa de Sousa Pedroso, a créé depuis un an une filiale à Porto. L'abonnement a été tout de suite épuisé avec un total de deux mille personnes.

LE PIANO

PAGES DOCUMENTAIRES PUBLIÉES PAR LES PIANOS HAUTRIVE

Le Grand Evénement Pianistique de l'Année

Le Concours International Eug. Ysaye

Le choix des pianos utilisés par les concurents

Les concurrents du Concours Ysaye avaient le droit de choisir la marque de piano qui avait leur préférence. Dix marques différentes ont été utilisées ; c'est dire que les avis étaient très partagés.

Certains concurrents avaient des engagements et ne pouvaient jouer que la marque à laquelle ils étaient liés. D'autres ont essayé les pianos mis à leur disposition et parmi ceux-ci, quelques-uns ont changé quatre fois de marque.

Ce concours était tellement important que l'on conçoit leur hésitation.

Ci-après, nous avons réuni les attestations de quelques concurrents étrangers

qui ont joué les pianos Hautrive, aussi bien le format de concert que les demi et quart queue.

Ces attestations, écrites en langues allemande, anglaise, grecque, hongroise, polonaise, roumaine, française, ont été données spontanément par les concurrents, avec tout l'enthousiasme de leur âme d'artiste. En voici quelques-unes :

J'ai été enchantée de faire la connaissance des pianos Hautrive. Mes collègues et moi ont été beaucoup aidés par le beau son de ces pianos.
Tous nos meilleurs voeux.

(s.) Moura Lympany-Johnstone.
Château de Laeken, 1938.

❧

I have been very glad to have had the opportunity of making use of such a fine instrument as the Hautrive, while I was in Brussels.

(s.) Lance Dossor
May 1938.

❧

Avec toute mon admiration et mes meilleurs voeux et souvenir pour la maisen Hautrive, comme ma plus grande joie de jouer ses magnifiques pianos.

(s.) Marino Bellini
Bruxelles, 25-5-39.

❧

Ho trovato il pianoforte Hautrive ottimo sotto tutti i rapporti. E' deg di essere messc acconta olle imp liori marcha.

(s.) Arturo Benedetti Michelangeli.

❧

A. M. Hautrive en souvenir de ses excellents pianos

(s.) Marcella Barzetti
Bruxelles, 26-5-38.

❧

Le Maître E. von Sauer, doyen d'âge du Jury international du Concours Ysaye, a visité les installations de la maison Hautrive, 271, *rue Royale et ayant joué le grand piano de concert qui a servi au Concours Ysaye, il a apposé sa signature sur le chassis, certifiant ainsi l'excellence de l'instrument.*

❧

L'Organisation des Concours et le programme des Épreuves

Ce concours comprenait trois épreuves : d'abord une épreuve éliminatoire qui réunit 87 concurrents. Ceux-ci devaient présenter une œuvre de J. S. Bach choisie parmi les suivantes :

Concerto italien. — Fantaisie chromatique. — Partita. — Toccata en UT mineur.
Une œuvre imposée : Sonate de Scarlatti en ré majeur.
Une sonate au choix du concurrent, ou une œuvre d'importance et de valeur équivalentes.

A la suite de cette première épreuve 19 concurrents furent désignés et prirent part à la seconde éliminatoire. Les œuvres demandées étaient :

Étude en fa dièze mineur de J. Jongen (imposée).
et une sonate au choix du concurrent.

Ce concours servit à désigner les douze candidats appelés à se présenter au Concours définitif. Ces douze concurrents furent mis en loge au Château de Laeken et purent étudier en sept jours une œuvre inédite de Jean Absil, un concerto avec orchestre à travailler sans le secours d'aucun guide. Ils ne pouvaient correspondre avec des personnes étrangères aux services de la Fondation.

A l'épreuve définitive, outre le concerto de M. Absil, les concurrents présentaient un concerto de leur choix et six œuvres parmi lesquelles le Jury choisissait celle à exécuter.

Ces épreuves définitives se sont déroulées au Théâtre de la Monnaie. Elles ont été triomphales. La salle était archi-comble pour chacune des six séances.

S. M. la Reine Élisabeth a assisté à toutes les épreuves et S. M. le Roi a également honoré de sa présence la dernière séance, suivie de la proclamation des résultats. Ont été classés :

1er *M. E. GUILELS (U.R.R.S.)*, né *en* 1916 *à Odessa.*

Programme présenté :	Concerto en si mineur	Tschaikovsky.
	Variations sur un thème de Paganini.	Brahms.
	Scherzo du Songe d'une nuit d'Été.	Mendelssohn-Rachmaninoff.
	Mort d' Yseult.	Wagner - Liszt.
	Islamey	Balakiref.
	Rhapsodie hongroise n° 6.	Liszt.
	Toccata.	J. Jongen.

2e *Melle Moura LYMPANY (Mary Johnstone),Angleterre, née en* 1916 *à Salstash*

Programme présenté :	Concerto en mi bémol.	Liszt.
	Rhapsodie en do.	Dohnanyi.
	Variations sérieuses.	Mendelssohn.
	Étude en ré bémol.	Liszt.
	Feu d'artifice.	Debussy.
	Toccata.	Ravel.
	Prélude en fugue.	Ch. Houdret.

3e *M. Jacob FLIER (U.R.S.S.), né en 1912 à Orekhovo Zouevo (Dép. Moscou).*

Programme présenté :	Concerto en ré mineur n°. 3.	Rachmaninoff.
	Fantaisie pour l'orgue et fugue en sol min.	Bach - Liszt.
	Rondo Capriccioso.	Mendelsshon.
	Étude en fa mineur n° 10.	Liszt
	Valse Méphisto	Liszt
	Rhapsodie n° 12.	Liszt
	Nouvelle étude de concert en la mineur.	A. De Greef.

4e *M. Lance DOSSOR, Angleterre, né en 1916 à Weston super Mare.*

Programme présenté :	Concerto N° 2 en si bémol op. 83.	Brahms.
	Arabesque op. 18.	Schumann.
	Rhapsodie en mi bémol op. 119 n° 4.	Brahms.
	Prélude en do dièse mineur op. 45.	Chopin.
	Jeux d'eau.	Ravel.
	Étude transcendante en fa mineur.	Liszt.
	Sarabande triste.	J. Jongen.

5e *Melle Marino BELLINI, Uruguay, née en 1920 à Montevideo.*

Programme présenté :	Concerto en la mineur.	Beethoven.
	Toccata et fugue en ré mineur.	Bach - Busoni.
	Valse Méphisto.	Liszt.
	Polonaise en la bémol majeur.	Chopin.
	Sévilla.	
	Pavana.	Albeniz.
	Première Ballade.	R. Herberigs.

6e *M. Robert RIEFLING, Norvège, né en 1911 à Oslo.*

Programme présenté :	Concerto en ré mineur.	Brahms.
	Sonate n° 32 op. 111.	Beethoven.
	Sonate en do majeur (K. V. 330).	Mozart.
	Fantaisie en fa mineur.	Chopin.
	Ondine.	Ravel.
	Sonate en fa dièse majeur n° 4.	Scriabine.
	Scherzo fantasque.	Ch. Scharrès.

7e *M. Arturo Benedetti MICHELANGELI, Italie, né à Brescia en 1930.*

Programme présenté :	Concerto en la mineur.	Grieg.
	Thème et variations.	Martucci.
	Scherzo en si bémol mineur.	Chopin.
	Études nos 4 et 5, op. 10.	
	Reflets dans l'eau	Debussy.
	Polonaise en mi majeur.	Liszt.
	Scherzo fantasque.	Ch. Scharrès.

8e *M. André DUMORTIER, Belgique, né en 1910, à Comines.*

Programme présenté :	Concerto en mi bémol	Liszt.
	Suite en la.	Rameau.
	Suite en fa	Haendel.
	Sonate appassionata.	Beethoven.
	Barcarolle.	Chopin.
	Caprice italien.	Poulenc.
	Légende slave.	Sevenants.

9e Mme *Rose SCHMIDT, Allemagne, née à Munich en* 1911.

Programme présenté :	Concerto en la mineur.	Schumann.
	Rondo en mi bémol majeur.	Weber.
	Scherzo en si mineur.	Chopin.
	Papillons, op. 1.	Schumann.
	2 Rhapsodies op. 79.	Brahms.
	Sonate op. 39 en la bémol majeur.	Weber.
	Impromptu en la.	J. Jongen.

10e *Melle Monique YVER DE LA BRUCHOLLERIE, France, née à Paris en* 1915.

Programme présenté :	Concerto en la.	Mozart.
	Fantaisie sur Bach.	Liszt.
	Carnaval op. 9.	Schumann.
	Variations.	Szymanowski.
	4e ballade.	Chopin.
	Toccata.	Saint-Saëns.
	Étude de Concert.	A. De Greef.

11e *Melle Marcella BARZETTI, Italie, née à Sienne en* 1921.

Programme présenté :	Variations symphoniques.	C. Frank.
	Toccata et Fugue en do majeur.	Bach - Busoni.
	Sonate op. 110.	Beethoven.
	Étude n° 6.	Paganini - Liszt.
	Vallée des Cloches.	Ravel.
	Toccata.	Casella.
	Sonatine.	Absil.

12e *Melle Colette GAVEAU, France, née à Paris en* 1914.

Programme présenté :	Concerto en la.	Schumann.
	Deuxième novelette.	Schumann.
	Huitième nocturne en ré bémol.	Chopin.
	Trois études : op. 10 sol bémol.	Chopin.
	op. 25 sol bémol et ré bémol.	Chopin.
	Isle Joyeuse.	Debussy.
	Toccata.	Ravel.
	Impromptu.	J. Jongen.

Quelques mots sur les premiers lauréats

ÉMILE GUILELS :

Est né à Odessa, le 19 octobre 1916, il n'y a pas de musiciens parmi ses ascendants, cependant très jeune il joue du piano. Sa sœur, Lisa a remporté le 3e prix Ysaye de violon en 1937.

En 1925, Émile Guilels entend pour la première fois Horowitz et éprouve le désir de devenir virtuose. Son premier maître, Tkach ne lui permet de se produire en public que lorsqu'il sera formé. Il entre au Conservatoire d'Odessa en 1929 et reçoit des leçons de Mme Reignblad.

En 1933, à l'École des Maîtres à Moscou, il a comme professeur M. Neugaus. En 1935, il est professeur au Conservatoire d'Odessa. En 1936, il obtenait le second prix au Concours international de Pianistes à Vienne.

MARY JOHNSTONE :

Elle est connue en Angleterre sous le nom de Moura Lympany ; elle est née le 18 août 1916 à Salstash, près de Plymouth. Sa mère était bonne musicienne et à 5 ans Melle Johnstone jouait du piano.

En 1923, Melle Johnstone vient en pension en Belgique, à Tongres, et reçoit les leçons au Pensionnat, ensuite c'est M. Jules Defebve qui lui donne des leçons particulières. Elle passe des examens à un Jury privé.

A 9 ans, elle apprend le violon, mais abandonne cet instrument après 6 années d'études. A 11 ans elle est élève de M. Coviello. Elle donne son premier concert à 12 ans. Elle concourt pour une bourse à la R. A. of M., l'obtient et suit les cours de piano et de composition pendant 3 ans.

A 15 ans, elle a joué à la B. B. C. de Londres et termine ses études à l'Académie avec la médaille d'or. Elle eut à Vienne des leçons de Paul Weingarten, à Spa de Marcel Houdret, à Londres de Mathilde Verne. Elle donne dans cette ville son premier grand récital et est engagée au Queens Hall. Après la mort de Mathilde Verne, Melle Johnstone reçoit les leçons du Maître Tobias Matthay, Melle Johnstone déchiffre d'une façon remarquable et elle a joué par cœur le Concerto d'Absil appris en six jours.

JACQUES FLIER :

Est né dans le département de Moscou en 1912. Il a fait ses études à l'École des Maîtres du Conservatoire et a été l'élève du professeur Igoumnov. Il n'appartient pas à une famille de musiciens.

A Vienne en 1936, il obtient le premier Grand Prix international Il avait obtenu auparavant le Grand Prix national en U.R.S.S.

Au concours Ysaye, M. Flier joua le concerto de Rachmaninoff qui, achevé pendant la guerre, a été joué pour la première fois à Moscou par M. Feinberg, pianiste que l'U.R.S.S. avait délégué à Bruxelles comme membre du Jury. M.Flier présenta en outre la Rondo Cappricioso de Mendelssohn qui fut sous doigts une merveille de légèreté et de finesse. C'est un grand virtuose.



Photo Alban

LES DOUZE FINALISTES DU CONCOURS YSAYE 1938 ENTOURANT S. M. LE ROI, S. M. LA REINE ÉLISABETH et M. CHARLES HOUDRET, ADMINISTRATEUR DE LA FONDATION MUSICALE REINE ÉLISABETH, PENDANT LEUR SÉJOUR AU PALAIS DE LAEKEN, POUR L'ÉTUDE EN LOGE DU CONCERTO DE M. JEAN ABSIL, ŒUVRE IMPOSÉE.

Les noms marqués d'un astérisque sont ceux des concurrents qui ont utilisé à cette occasion les pianos Hautrive.

DE GAUCHE A DROITE : Mlle SCHMIDT, MISS JOHNSTONE LYMPANY *, Mlle MARINO BELLINI * ; M. RIEFLING * ; Mlle GAVEAU, M. GUILELS, M. DUMORTIER, M. FLIER, M. BENEDETTI *, Mlle DE LA BRUCHOLLERIE. M. DOSSOR *, Mlle BARZETTI *.



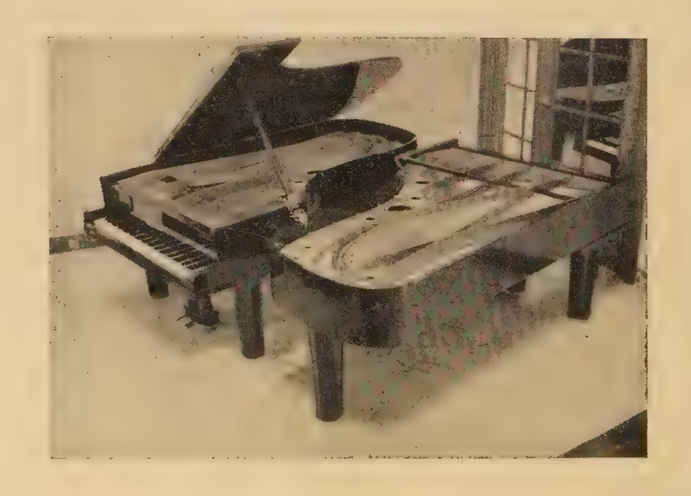
TYPE 175

Se signale par ses qualités d'homogénéité parfaite de tous les registres. Puissance, distinction de la sonorité ; mécanique impeccable, mise au point Hautrive.

TYPE 275

Grand piano de concert. Incomparable instrument apprécié des plus grands maîtres.

Ce dernier type de piano a été présenté pour la première fois à l'Exposition de 1935.



Construit d'après l'expérience de trois générations de techniciens, il est le résultat de tous les progrès indiscutés réalisés à ce jour.

TYPE 90



Toujours a l'avant du progrès, la firme Hautrive présente son nouveau modèle **LE PIANINO HAUTRIVE.**

Le Pianino devait être créé. En effet, l'exiguité de certains de nos appartements modernes ne permet plus d'y placer un piano de dimension courante. Le pianino résoud cette difficulté, grace a ses dimensions réduites, tout en ne sacrifiant aucune de ses autres qualités.

Le pianino Hautrive a une sonorité très puissante, un timbre distingué et d'une égalité parfaite.

TYPE 100



Le pianino Hautrive se construit avec clavier éclipsable. Le piano fermé n'a plus que 0,40 m. de profondeur.

Nous fabriquons également nos excellents types 120 et 128, non représentés sur ces feuillets.

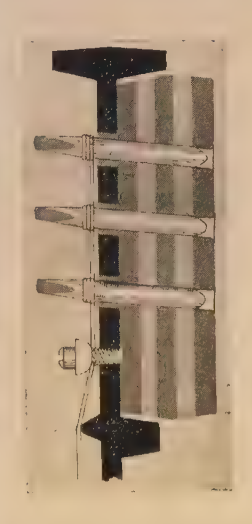
TYPE 135



Présenté pour la première fois au grand public a l'occasion de l'Exposition d'Anvers 1930.

Excellent instrument, format élégant, ses petites dimensions permettent de le placer dans les appartements les plus exigus.

Sonorité puissante, pouvant se comparer a ce qui se fait de mieux comme piano de cette longueur (1,35 m.). Mécanique a double échappement.



Sommier en plusieurs épaisseurs de bois croisé, muni de chevilles longues, et de fort diamètre. Collets en fibre vulcanisée. Contre sillet en cuivre fixé par des vis de précision à métaux.

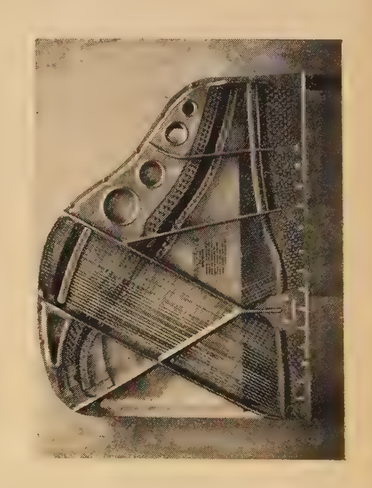


La mécanisation des chassis de fonte en est très soignée.
Tous les forages se font au moyen de calibres conducteurs.
Les pointes d'accroche sont chassées à froid dans la fonte.

Chassis de fonte, tous établis d'après les mêmes principes. Avec sommiers recouverts complètement par le chassis. Dans la basse des pianos à queue de concert, des barres jumelées contribuent à la rigidité de ces chassis.



Les chassis, munis d'agrafes en bronze, sont montés en cordes à tension égale, équilibrée, ce qui assure une tenue beaucoup plus régulière de l'accord.





Les soins les plus minutieux sont apportés à la confection des tables d'harmonie, au réglage des mécanismes et à l'égalisation des marteaux.



Ne sont employés que des matériaux de premier choix. Le travail en grande série permet seul nos prix excessivement réduits.

L'Avenir de l'art musical

Albert Roussel a dit : Le culte des valeurs spirituelles est à la base de toute société qui se prétend civilisée, et la musique, parmi les arts, en est l'expression la plus sensible et la plus élevée.

Tous ceux qui s'occupent de musique doivent être reconnaissants à notre gracieuse Reine Élisabeth, qui malgré les deuils toujours présents à sa mémoire, a eu la généreuse énergie de songer à nos musiciens, un peu trop abandonnés à eux-mêmes.

Cette oeuvre magnifique « La Fondation musicale Reine Élisabeth » sera certainement imitée dans bien des pays. Il était temps de mettre les valeurs spirituelles à leur véritable place, la première.

Les Concours Ysaye ont passionné des millions d'auditeurs, les noms des lauréats sont retenus par eux, la manière dont ils ont interprété les œuvres imposées ou choisies par eux a été en général bien observée. Le public devient de plus en plus connaisseur. Tous les pianistes jouent avec plus d'enthousiasme.

SUR QUEL INSTRUMENT LE MUSICIEN DOIT-IL FIXER SON CHOIX ?

Entre tous les instruments anciens et modernes, le piano a une mission particulièrement importante. Le piano, instrument idéal des compositeurs et des virtuoses est en outre, un instrument d'étude et d'initiation à la musique.

Dans les milieux cultivés on connaît à nouveau toute l'importance que présente, pour la formation du goût de la jeunesse, une étude sérieuse du piano.

Après une période de crise qui a atteint tous les arts en général, on constate une reprise de la musique. Les facteurs de pianos ont pensé qu'il convenait d'appuyer cette tendance au retour à l'étude du piano. Ils ont créé des instruments nouveaux, de petites dimensions. Actuellement, des instruments bien au point peuvent être présentés.

LE PIANO A SA PLACE DANS LE HOME MODERNE.

Le logis moderne, nous le savons, posa de multiples problèmes de confort. Dans nos appartements aux plans précis, où chaque objet à une place désignée, presque à sa mesure, le rôle du piano, son emplacement, son importance sont à étudier ;

parfois même sur plans. Ceci afin d'éviter des mécomptes au moment de l'aménagement.

Le coin du musicien où triomphera le piano Hautrive, doit être bien éclairé durant le jour et en retrait des gros meubles. Avantageusement pour lui, comme pour l'ensemble mobilier, le piano sera d'un volume réduit, de lignes fines ; fait en bois naturel et si possible assorti à celui des autres meubles, il ne portera aucune surcharge ornementale, sera sobre et discret.

Du choix d'un piano

QUALITÉS A EXIGER

1° La tenue de l'accord ;
2° La qualité du mécanisme ;
3° Les qualités de sonorité ;
4° Les soins apportés à la fabrication ;
5° La garantie.

1° Un piano, si bon soit-il, sera toujours un instrument détestable s'il fausse facilement. On reconnaît la qualité d'une marque aux soins apportés à cette tenue de l'accord.

Voir sommier, chevilles, collets, contre sillet, pointes d'accroche, chevalet.

Il n'y a pas de plus grande erreur que de croire que tout piano, même de pauvre fabrication, est suffisant pour les études d'un commençant. C'est précisément pendant la période de formation de l'oreille de l'enfant qu'il a besoin du meilleur piano que vous puissiez acquérir et que celui-ci soit toujours bien d'accord.

Si l'oreille du commençant est naturellement musicale, le piano de pauvre fabrication sera une cause constante de trouble et de torture ; si, d'un autre côté, le goût et l'oreille de l'élève ne sont, jusqu'à présent, pas encore formés, rien ne peut être plus dommageable et s'opposer au progrès, qu'un instrument déréglé et désaccordé.

2° Un piano dont le mécanisme serait défectueux est encore un piètre instrument. Le mécanisme doit répondre au toucher le plus délicat, le plus rapide dans les notes répétées et le plus énergique dans les fortissimo. Il doit donner le maximum d'intensité de son avec un effort minimum. Le toucher ne peut pas être exagérément lourd dans le fond des touches. Il faut que le mécanisme fonctionne normalement avec l'enfoncement réglementaire. Il est nécessaire que les garnitures de la mécanique soient de premier choix. Leur usure prématurée dérègle l'instrument, ce qu'il faut éviter.

La principale différence entre un bon piano, de fabrication honnête et l'instrument bon marché de pauvre fabrication, est que alors que le bon piano s'améliore

à l'usage, la piano de fabrication inférieure montre très vite sa véritable valeur. Le son du bon piano devient plus brillant, le mécanisme plus aisé. Il est rarement dérangé. Le piano inférieur perd rapidement sa sonorité brillante. Il devient dur et métallique. Le mécanisme cesse de répondre et se détraque. L'instrument est toujours déréglé, et il est une cause constante d'ennui et de dépense. Il n'a pas été construit pour l'usage, mais pour l'apparence et la vente au non connaisseur. L'acheteur s'aperçoit rapidement qu'il n'a pas choisi un instrument de confiance.

3° La beauté de la sonorité dépend des qualités de la table d'harmonie, de la construction générale, des longueurs de cordes et de leur diamètre, de la qualité des feutres des marteaux, de leur égalisation, de leur position d'attaque à la corde.

4° Les soins apportés à la construction en général. Au chassis de bois, au chassis de fonte, à la finition, etc.

Beaucoup de pianos lorsqu'ils sont neufs, sont d'une apparence très agréable. Ils ne sont pas construits de matériaux éprouvés et par suite ne soutiendront pas un usage, même modéré.

5° Quant à la garantie, ce ne sont pas ceux qui promettent le plus, qui font le mieux honneur à leurs engagements. Il est bon de se renseigner soigneusement avant de conclure une affaire aussi importante que l'achat d'un piano. L'acheteur à moins d'être expert, ou bien d'être conseillé par un expert, doit fonder sa confiance sur la réputation d'honnêteté du fabricant.

HAUTRIVE, *Facteur de pianos*

FOURNISSEUR DE LA FONDATION MUSICALE REINE ÉLISABETH.

271, RUE ROYALE à BRUXELLES.

Quelques œuvres pour piano

Édition nationale Belge : Éditeur A. Ledent-Malay, 458, Chaussée de Wavre, Bruxelles :

BURGMULLER, Op. 100, 25 Études revues par R. MOULAERT.

CZERNY, Op. 636. Petite vélocité, revu par E. BOSQUET.

FRÉNELLE, Méthode Contemporaine de pianos en 5 parties de 20 leçons. Exercices et gammes ; français et flamand.

G. FRÉMOLLE. Pro Juventute. 5 pièces. 1er degré.

VAN GAEL. 6 Petits riens (opéras célèb.)

MENDELSSOHN. 48 romances sans paroles revues par Ad. WOUTERS.

C. JACQUEMIN. Heures lumineuses.

E. SAEYS. Gavotte des petits pages.

A. PRÉVOST. Marche.

J. HANSON. Fanchonnette. Gavotte.

WOTQUENNE. Bonheur passé (Danse d'antan).

E. SIROUX. Boîte à joujoux. 6 pièces. clé de sol.

L. CLUYTENS. 6 Petits Classiques.

L. CLUYTENS. Petite Suite (comprenant le célèbre menuet).

R. BARBIER. Petite marche.

J. BLANGENOIS. Souvenir de Tournai.

A. HUMBEEK. Improvisata.

H. WEYTS. Foi d'amour. Mazurka.

L. CLUYTENS. Sonate à Kreutzer de Beethoven (1re partie transcrite).

Morceaux pour piano à deux mains :

Éditions Fernand Lauweryns : 20, Treurenberg, Bruxelles :

DE MALEINGRAU. Sonatine pour piano. 20 Fr.

MOULAERT, RAYMOND. Sonate pour piano. 20 Fr.

RASSE, FRANÇOIS. Triptyque. pour piano. 20 Fr.

Maison Struyf, 27 rue de Brabant, à Gand :

RYELANDT. Scènes enfantines. Pour piano.

Maison Durand, Place de la Madeleine, 4, à Paris (8e).

J. JONGEN. Clair de lune, Soleil à midi. Ronde Wallonne. Pour piano.

Maison Delvigne, 19, rue de Namur, Bruxelles :

FRÉMOLLE. Poème de la Mer. Pour piano.

SEVENANTS. Églogue. Pour piano.

Maison Muraille, 9 rue Édouard Wacken, Liège.

E. ANTOINE. Deux études de concert. Pour piano.

S. DUPUIS. Sérénade. Pour piano.

LEKEU. Trois pièces. Pour piano.

RYELANDT. Mer du Nord. Pour piano.

OUVRAGES RECOMMANDÉS POUR L'ENSEIGNEMENT :

Collection Litolff :

Czerny-Selection. — De l'œuvre de Carl Czerny le plus propre à l'enseignement moderne du Piano choisi et classé progressivement avec Doigté revisé, Phraséologie et Indications opportunes de la Pédale, par SCHULTZE-BIESANTZ et LÉO KAEHLER.

N° 2742a. — Vol. I. Degré élémentaire. 18,70 fr.

N° 2742b. — Vol. II. Degré préparatoire. 18,70 fr.

N° 2742c. — Vol. III. Degré moyen. Études spéciales. 18.70 fr.

Sonatines-Album. — 32 Sonatines, rondos, variations et morceaux, arrangés progressivement à l'usage de l'enseignement par Cl. SCHULTZE.

N° 2007. — 21.00 fr.

GURLITT. Op. 214. — 4 Sonatines pour commençants. N° 2177. 9,35 fr.

W. NIEMANN. Op. 128. 3 Sonatines faciles. N° 2762. 14,30 fr.

MÉTHODES RECOMMANDÉES. — **J. Janssens.** Technique Générale du Piano (Lemoine).

A. FERTÉ. Études progressives en 8 cahiers. Schott frères. Bruxelles.

JUNKER-R. M. BREITHAUPT. Vom Singen zum Klavierspielen. 178 pp. (Litolff).

I. OUVRAGES GÉNÉRAUX ET VARIA

A

Abrégé d'histoire de la Musique jusqu'à 1900 à l'usage des écoles. Un vol. in-12 de 47 pages avec 23 portr. par J. Ryelandt (Desclée de Brouwer). fr.b. 5.—

Analyse des 32 sonates pour piano de L. van Beethoven, par L. Moeremans. Ouvrage très détaillé, indispensable aux pianistes et aux compositeurs. Éditeur : Maison Cnudde, rue des Foulons, 9, Gand. fr.b. 40.—

Aperçus modernes sur l'art d'étudier par S. Joachim Chaigneau (Eschig). fr.fr. 5.—

L'Art musical par Blareau (Delagrave). fr.fr. 16.—

Sur l'art de diriger, par Felix Weingartner (Breitkopf). Traduction E. Heintz. RM. 2.—

Aux frontières du Jazz, par Robert Goffin. fr.fr. 20.—

B

De Bach à Beethoven par V. d'Indy (2e édit.). (Schola C.). fr.fr. 2.50

C

Le Clavecin bien tempéré de **J. S. Bach** (1685-1750), par J. Ryelandt. (Éd. Desclée de Brouwer). fr. 7.50

D

Dictionnaire de Musique, par Hugo Riemann, professeur de Sciences musicales de l'Université de Leipzig. — Traduit par Georges Humbert. Troisième édition française entièrement refondue et augmentée sous la direction de André Schaeffner, avec la collaboration de M. Pincherlé, Y. Rokseth, A. Tessier. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. Paris, Payot. — In-8 raisin. Broché : 200 fr.fr. — Relié : fr.fr. 230.—

Dictionnaire universel des Luthiers. Documents historiques, techniques et critiques. 16.000 notices biographiques. 1200 étiquettes, cote actuelle des Violons, bibliographie. Un vol. in-8° de 600 pages. (Fischbacher). fr.fr. 150.—

Dictionnaire du Violoniste par H. Vercheval (Fischbacher). fr.fr. 15.—

CATALOGUE ANALYTIQUE DE LIBRAIRIE MUSICALE

Dictionnaire pratique et historique de la Musique par Michel Brenet. (Édit. Armand Colin). fr.fr. 92.—

Dictionnaire musical de Rougnon (Édit. Delagrave) fr.fr. 15.—

Dictionnaire universel des termes de la musique en 7 langues. (Eschig). par R. Vannes fr.fr. 18.—

E

Éducation de la Mémoire Musicale par Lucien Lambotte (Édit. Eschig). fr.fr. 15.—

L'Éducation musicale par Lavignac (Édit. Delagrave). fr.fr. 12.—

Éléments d'esthétique musicale par E. Closson (Édit. Schott, Bruxelles). fr.b. 9,75

Encyclopédie de la Musique (Fondateur : A. Lavignac ; Directeur : A. de la Laurencie). 11 volumes et un album musical, par Kinsky. (*Prospectus spécial sur demande*).

Les Époques de la Musique, 2 vol. par C. Bellaigue (Édit. Delagrave). Chacun : fr.fr. 12.—

F

Les Formes Musicales dans les Chefs-d'oeuvre de l'art, par S. Jadassohn. (Édit. Breitkopff). fr.b. 48.—

H

Histoire des instruments de musique par René Brancour. Préface de Ch. M. Widor. 16 planches hors texte. (Édit. Laurens). fr.fr. 25.—

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

J. Combarieu. **Histoire de la Musique.** 3 volumes. — T. I. : *Des origines à la fin du XVI*[e] *s.* — T. II. *Du XVII*[e] *siècle à la mort de Beethoven.* — T. III. *De la mort de Beethoven au début du XX*[e] *siècle.* Chaque volume in-8°, broché : 45 fr.fr. — Relié : fr.fr. 77.—

A. Dandelot. **Résumé de l'Histoire de la musique** (Éd. Senart) fr.fr. 10.—

A Dandelot. **Complément au Résumé.** fr.fr. 5.—

M. Dury. **Sur l'Histoire de la Musique.** Esquisse d'un Essai pédagogique. fr.b. 3.—

Georges Dyson, professeur au Collège Royal de musique de Londres. **Progrès de la Musique. Histoire de la musique en Europe depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours** (Payot). fr.fr. 20.—

Maurice Emmanuel : **Histoire de la langue musicale.** 2 volumes avec 683 exemples musicaux. (Éd. Laurens) pièce fr.fr. 80,—

Alice Gabeau. **Histoire de la Musique.** (Larousse) fr.fr. 15,—

EN VENTE CHEZ JEAN PYCK, MUSIQUE, 11, RUE ANOUL, BRUXELLES

P. Landormy. **Histoire de la Musique.** (Melottée)	fr.fr. 30,—
A, Machabey, docteur ès lettres. **Histoire et évolution des formes musicales, du I^e au XV^er siecle de l'ère chrétienne** (Payot)	fr.fr. 25,—
Charles Nef, prof. à l'Université de Bâle. **Histoire de la musique.** Préface d'A. Pirro, professeur à la Sorbonne (Payot)	fr.fr. 30,—
L. Moeremans. **Histoire de la musique en Europe a partir de 10 siecles avant J.-Ch. jusqu'à nos jours.** (Éd. Cnudde, Gand)	fr.b. 25,—
H. Prunières. **Nouvelle Histoire de la Musique** (Rieder)	fr.fr. 20,—
P. Rougnon. **La Musique et son Histoire**	fr.fr. 16,—
Van de Velde (Tours). **Petite Histoire de l'Antiquité à nos jours**	fr.b. 8,—
Woollet. **Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'a nos jours** (Ouvrage couronné par l'Académie Française) en 4 volumes ch.	fr.fr. 18,—

I

Idées et Commentaires par J. Nin (Fischbacher)	fr.fr. 10,—
l'Initiation à la Musique, à l'usage des amateurs de musique et de Radio par MM. M. Emmanuel, Reynaldo Hahn, Paul Landormy, Georges Cheffer, Hugues Panassié, Émile Vuillermoz, Dominique Sordet, Maurice Yvain (Édition du Tambourinaire Faubourg St Honoré, 186 Paris. VIII°)	fr.fr. 18,—
Initiation Musicale par Ch. M. Widor (Hachette)	fr.fr. 9,—
Initiation Musicale de Jean Lenke	fr.b. 12,50

M

Maladies professionnelles et hygiène du musicien... (Ed. Payot) par le Dr. Flesch	fr.fr. 20,—
Manuel d'analyse musicale, par W. R. Spalding. Préface de M. Adolphe Boschot, membre de l'Institut	fr.fr. 30,—
Manuel Général de Musique par Lobe Sandré (Ed. E. B.)	fr.b. 15,—
Méthode Psycho-Physiologique d'enseignement musical, I volume	fr.fr. 65,—
II volume	fr.fr. 25,—
La Musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Préface de M. Lucien Chevallier, professeur à l'École Normale de Musique (Ed. Payot)	fr.fr. 20,—
Musique Chinoise (La), par Louis Laloy.	fr.fr. 12,—
Musique de Chambre de C. Franck (la) par R. Jardillier (Melottée)	fr.fr. 25,—
Musique Espagnole (l'Essor de la) au 20e siècle par Collet (Eschig)	fr.fr. 18,—
Musique française moderne (la) par A. Coeuroy) (Éd. Delagrave)	fr.fr. 15,—
Musique grégorienne (la) par Dom Gatard	fr.fr. 12,—

CATALOGUE ANALYTIQUE DE LIBRAIRIE MUSICALE

Musique hongroise (la), par E. Haraszti — fr.fr. 12,—
Musique militaire (la), par M. Brenet (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Musique et les Musiciens (la), par Lavignac, (Édit. Delagrave) — fr.fr. 20,—
Musique des Troubadours (la), par Jean Beck (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—

O

l'Opera (1665-1925) par J.-G. Prod'homme (Libr. Delagr.) — fr.fr. 12,—
Origine des Instruments de musique. Introduction Ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale par André Schaeffner (Édit. Payot) — fr.fr. 5,—

P

Physiologie de l'expression musicale par A. Stievenard (Schott, Brux.)
Pour l'Art, par J. Nin (Édit. Fischbacher) — fr.fr. 4,—

Q

Qu'Est-ce que la Musique par Jean d'Udine (Laurens) — fr.fr. 15,—
Qu'est-ce que la Danse par Jean d'Udine (Édit. Laurens) — fr.fr. 15,—

R

Religion de la Musique (La) par Camille Mauclair (Édit. Fischbacher) — fr.fr. 25,—
Romantisme (Le), par René Godefroid (Brochure INR) — f.rb. 3,—

S

La Sensibilité musicale ; ses éléments, sa formation par L. Landry (Édit. Alcan) — fr.fr. 30,—
Sonates de Beethoven, par Prod'homme (Édit. Delagrave) — fr.fr. 20,—
Symphonies de Beethoven (Les), par Prod'homme, avec préface de Ed. Colonne (Édit. Delagrave) — fr.fr. 20,—
Symphonies de Beethoven (Les), par Chantavoine (Édit. Melottée) — fr.fr. 25,—
Symphonies de Mozart (les), par G. de St-Foix (Édit. Melottée) — fr.fr. 25,—

U

Un demi-siècle de Musique francaise par J. Tiersot (Édit. Alcan) — fr.fr. 15,—

V

Voyage musical au pays du Passé, par Romain Rolland (Édit. Hachette)

CATALOGUE ANALYTIQUE DE LIBRAIRIE MUSICALE

ÉDITION DE LA REVUE MUSICALE, 70, **avenue Kleber, Paris 16°.**

NUMÉROS SPÉCIAUX ;

Bach (Décembre 1932)	fr.fr. 40,—
Ballets russes (Décembre 1930)	fr.fr. 50,—
Ballet au XIXe siècle (Le) (Décembre 1921)	fr.fr. 40,—
Beethoven (Avril 1927)	fr.fr. 30,—
Bellini (Mai 1935)	fr.fr. 25,—
Chausson (Décembre 1925)	fr.fr. 40,—
Chopin (Décembre 1931)	fr.fr. 50,—
Debussy (Décembre 1920)	fr.fr. 100,—
Debussy (La jeunesse de Claude) (Mai 1926)	fr.fr. 30,—
Dukas, Paul (Mai-Juin 1936)	fr.fr. 25,—
Faure (Gabriel) (Octobre 1922)	fr.fr. 50,—
Film sonore (Décembre 1934)	fr.fr. 25,—
Franck (Décembre 1922)	fr.fr. 25,—
Geographie musicale (Juillet 1931)	fr.fr. 25,—
Goethe et la musique (Avril 1932)	fr.fr. 25,—
Indy (Vincent d') (Janvier 1932)	fr.fr. 250,—
Instruments de musique (Octobre 1932)	fr.fr. 25,—
Liszt (Mai 1928)	fr.fr. 40,—
Mozart (Décembre 1933)	fr.fr. 40,—
Musique italienne (Janvier 1927)	fr.fr. 25,—
Musique mécanique (Juillet 1930)	fr.fr. 25,—
Musique russe (Juillet 1921)	fr.fr. 25,—
Opera-comique au XIXe siecle (Novembre 1933)	fr.fr. 25,—
Ravel (Avril, 1925)	fr.fr. 50,—
Ronsard et l'humanisme musical (Mai 1924)	fr.fr. 30.—
Roussel, Albert (Avril 1929)	fr.fr. 25,—
Roussel (a la mémoire d'Albert) (Novembre 1937)	fr.fr. 20,—
Schubert (Décembre 1928)	fr.fr. 30,—
Schumann (Décembre 1935)	fr.fr. 25,—
Strawinsky (décembre 1923)	fr.fr. 25,—
Victor Hugo et la musique (Sept.-Oct. 1935)	fr.fr. 25,—
Wagner et la France (Octobre 1923)	fr.fr. 25,—

II. LES MUSICIENS.

A

Albeniz et **Granados**, par H. Collet. (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Auber par Charles Malherbe (Édit. Laurents)	fr.fr. 10,—

EN VENTE CHEZ JEAN PYCK, MUSIQUE, 11, RUE ANOUL, BRUXELLES

B

J. S. Bach, par Paul Collaer (Brochure I.N.R.)	fr.b. 3,—
Bach, par Th. Gérold (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Bach, par A. Pirro (Édit. Alcan)	épuisé
J. S. Bach, « Le Musicien-poète » par A. Schweizer (Breitkopf)	f.b. 100,—
Bach, par J. Tiersot (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—
J. S. Bach « Notre St Père le Bach », par Ch. M. Widor (Édit. Delagr.)	fr.fr. —,—
Beethoven, par Jean Chantavoine (Édit. Alcan)	épuisé
Les Années de Captivité de Beethoven, par A. Alexandre (Préface de R. de Flers) (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
La Vie de Beethoven, par Éd. Herriot (Gallimard N. R. F.)	fr.fr. 25,—
Beethoven, par Vincent d'Indy (Édit. Laurens)	fr.fr. 10,—
La jeunesse de Beethoven, par G. Prod'homme (Édit. Delagrave)	fr.fr. 40,—
Beethoven, les grandes époques créatrices par R. Rolland (Édit. du Sablier)	
La Vie de Beethoven, par Romain Rolland (Édit. Hachette)	fr.fr. 15,—
Berlioz, par Arthur Coquard (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Berlioz, par Masson (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Hector Berlioz, par J.-G. Prod'homme, (Édit. Delagr.)	fr.fr. 12,—
Bizet, par Henri-Gauthier-Villars (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Bizet, par Landormy (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Bizet et l'Espagne, par Raoul Laparra (Édit Delagrave)	fr.fr. 12,—
Georges Bizet, par Pigot (Édit. Delagrave)	fr.fr. 15,—
Boieldieu, par L. Augé de Lassus (Édit. Laurens)	fr.fr. 12.—
Brahms, par Landormy (Édit. Alcan)	épuisé
Buxtehude, D. par A. Pirro (Édit Fischbacher)	fr.fr. 50,—

C

Cavalli et l'Opéra italien, par H. Prunières (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—
Gustave Charpentier et le Lyrisme français par Marc Delmas (Édit. Delagr.)	fr.fr. 15,—
Chopin, par H. Bidou (Édit Alcan)	épuisé
Chopin, par L. Binental (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—
Chopin, sa vie, ses oeuvres, par E. Ganche (Édit. Mercure de France)	
Fr. Chopin et son oeuvre, par Zd. Jachimecki (Édit. Delagrave)	fr.fr. 18,—
Chopin; par Élie Poirée (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Les Clavecinistes, par A. Pirro (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Clerembault, par Romain Rolland (Albin Michel).	
Les Compositeurs Belges, par Paul Gilson, (Brochure, I. N. R.)	fr.b. 3,—

Corelli, par MARC PINCHERLÉ (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Les Couperins, par BOUVET (Édit. Delagrave)	fr.fr. 33,—
Les Couperins, par TIERSOT (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Les Couperins, par A. TESSIER (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Jean Cras, par E. SCHNEIDER (Édit. Senart)	fr.fr. 14,—
Les Créateurs de l'Opéra français, par J. L. DE LA LAURENCIE (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—

D

Félicien David, par René BRANCOUR (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Claude Debussy et son temps, (portraits en couleur par Baschet) in-4° (Édit. Alcan)	fr.fr. 75,—
Debussy, par M. BOUCHER (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—
Debussy, par CH. KOECHLIN (Édit Laurens)	fr.fr. 12,—
Claude Debussy, par RENÉ PETER (N. R. F.)	fr.fr. 15,—
Déodat de Séverac, par Mme BLANCHE SELVA in-16° avec portrait (Édit Delagragrave)	fr.fr. 12,—

F

Gabriel Fauré, par PH. FAURÉ-FREMIET (Édit. Rieder)	fr.fr. 25,—
Gabriel Fauré, par A. KOECHLIN (Édit. Alcan)	fr.fr. 15,—
Gabriel Fauré, par G. SERVIÈRES (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Cesar Franck, par M. EMMANUEL (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Cesar Franck, par CHARLES TOURNEMIRE, (Édit. Delagrave)	fr.fr. 12,—
Cesar Franck, par VINCENT D'INDY (Édit. Alcan)	épuisé

G

Glinka, par CALVACORESSI (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Gluck, par JEAN D'UDINE, (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Goethe et Beethoven, par ROMAIN ROLLAND (Édit. É. du Sablier)	
Gounod par PROD'HOMME et DANDELOT (Préface de ST SAËNS) (Édit. Delagrave) 2 volumes à	fr.fr. 15,—
Gounod, par BELLAIGUE (Édit. Alcan)	épuisé
Gounod, par HILLMACHER (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Grétry, par J. BRUYR (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—
Grétry, par H. DE CURZON (Édit. Laurens)	fr.fr. 12,—
Grieg, par Y. ROKSETH (Édit. Rieder)	fr.fr. 20,—

H

Haendel, par Michel Brenet (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Haendel, par Romain Rolland (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Herold, par A. Pougin (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Arthur Honneger, par Roland Manuel (Édit. Senart) fr.fr. 4,—
Jean Huré, par G. Migot (Édit. Senart) fr.fr. 4,—

J

Janacek, par D. Muller (Édit. Rieder) fr.fr. 20,—

K

Charles Koechlin, par M. D. Calvacoressi (Édit. Senart) fr.fr. 4,—

L

Lassus (Orlando de), par Ch. Van den Borren (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Lalo, par G. Servières (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Lehar « Une Vie d'Artiste », par G. Knosp (Édit. Schott., Brux.)
Lekeu, par **M. Lorrain** (Édit. Printing. Liège)
Lekeu, par Tillier (Verviers ?)
Liszt (La Vie de) par l'Image par Robert Bory, Introd. de A. Cortot, (Éd. Horizons de France, Paris) broché fr.fr. 150,— relié fr.fr. 200,—
Liszt, par Calvacoressi (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Liszt, par J. Chantavoine (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Liszt (La Vie de Franz), par Guy de Pourtalès, (N. R. F.) fr.fr. 15,—
Jean Louthe « Un Artiste », par Princet et Bertau (Éd. Pyck) fr.b. 15,—
Lully, par L. de la Laurencie (Édit. Alcan) épuisé
Lully, par H. Prunières (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Les Luthistes, par L. F. de la Laurencie (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Massenet, par Ch. Bouvet (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Massenet, par R. Brancour (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Massenet, par Alfred Bruneau (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—
Méhul, par René Brancour (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Méhul, sa vie, son génie, son caractère (avec portrait) par Arthur Pougin (Édit. Fischbacher) fr.fr. 20,—
Mendelssohn, par C. Bellaigue (Édit. Alcan) épuisé

Mendelssohn, par Paul de Stoecklin (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Meyerbeer ; par L. Dauriac (Édit. Alcan) — fr.fr. 15,—
Meyerbeer, par H. de Curzon (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Monteverdi, par H. Prunière (Édit. Alcan) — fr.fr. 15,—
Moussorgski, par Fedorov (Édit. Laurens) — fr.fr. 10,—
Mozart, par C. Bellaigues (Édit. Laurens) — 1fr.fr. 12,—
Mozart, par E. Buenzod (Édit. Ridier) — fr.fr. 20,—
Mozart, par H. de Curzon (Édit. Alcan) — épuisé
Mozart la Vie de, par Robert Pitron (Édit. Laurens) — fr.fr. 20,—
Mozart, Sa Vie, et ses oeuvres. Traduction, adaptation d'après la 2e édition de l'ouvrage allemand de M. A. Schurig par J. Prodhomme (Édit. Delagrave) — fr.fr. 20,—
W.-A. Mozart, Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité par T. de Wyzewa et G. De Saint-Foix. Essai de biographe critique suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du Maître.
Tome premier : **L'enfant prodige** 1756-1773. 1 vol. de 528 pp., orné de huit portraits et de quatre fac-similés en hors-texte. — fr.b. 50,—
Tome deuxième : **Le jeune maître** 1773-1777. 1 vol de 460 pp., orné de cinq portraits et de deux fac-similés en hors-texte. — fr.b. 50,—
Tome troisième : **Le Grand Voyage** 1777-1784. vol. de 424 pp., orné de six portraits et d'un fac-similé en hors-texte. — fr.b. 65,—
Édition Desclée de Brouwer, Bruges.
Musiciens d'autrefois, par R. Rolland (Édit. Hachette) — fr.fr. 12,—
Musiciens d'aujourd'hui, par Romain Rolland, (Édit. Hachette) — fr.fr. 12,—
Musiciens d'hier et d'aujour'hui (Rameau, Haendel, J. S. Bach ; Gluck ; Beethoven. H. Berlioz, R. Schumann, R. Wagner, Verdi, C. Franck ; St. Saëns, Massenet. in-16, 22 autographes (par Ad. Jullien. (Édit. Fischbacher) — fr.fr. 14,—

O

Offenbach, par René Brancour (Édit. Laurens) — fr. fr.12,—
Les Organistes, par Raugel (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—

P

Paganini, par Prod'homme (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Palestrina, par Brenet (Édit. Alcan) — épuisé
Palestrina, par Raugel (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Les Primitifs de la Musique française par Gastoué (Édit. Laurens) — fr.fr. 12,—
Purcell, par Dupré (Édit. Alcan) — fr.fr. 15,—

R

Rameau, par L. DE LA LAURENCIE (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Rameau, par L. LALOY (Édit. Alcan) épuisé
Jean-Philippe Rameau et le Génie de la musique francaise par G. MIGOT (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—
Reyer, par A. JULIEN (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Rimsky-Korsakoff, par MARKÉVITCH (Édit. Rieder) fr.fr. 20,—
Rossini, par H. DE CURZON (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Rossini, par L. DAURIAC (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—

S

Saint Saëns, par AUGÉ DE LASSUS (Édit. Delagrave) fr.fr. 15,—
Saint-Saëns, par G. SERVIÈRES (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Erik Satie, par TEMPLIER (Édit. Rieder) fr.fr. 20,—
Schubert, par BOURGAULT-DUCONDRAY (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Schubert, par T. GEROLD (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Schumann, par M. BEAUFILS (Édit. Ridier) fr.fr. 20,—
Schumann (La vie douloureuse de), par VICTOR BASCH (Édit. Alcan) épuisé
Schumann, (La Vie de Robert), par ALFRED COLLING (N.R.F.) fr.fr. 15,—
Schumann, par C. MAUCLAIR (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Schumann (La Vie intérieure de), par R. PITROU (Édit. Laurens) fr.fr. 20,—
Schutz, par A. PIRRO (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Smetana, par TIERSOT (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Spontini, par CH. BOUVET (Édit. Ridier) fr.fr. 20,—
Strawinsky, par A. SCHAEFFNER (Édit. Ridier) épuisé

T

Tansman, Compositeur Polonais par J. SCHWERKE (Édit. Eschig) fr.fr. 12,—
Trouvères et Troubadours, par AUBRU (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—

V

Verdi, par A. BONAVENTURE (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Verdi, par BELLAIGUE (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Violonistes, Compositeurs, Virtuoses, par A. PINCHERLÉ (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—

W

Richard Wagner, par DUMESNIL (Édit. Rieder) fr.fr. 20,—
Richard Wagner, et son influence sur l'Art musical francais, par VINCENT D'INDY (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—
Richard Wagner, par H. LICHTENBERGER (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Wagner, 10 planches hors texte, par ELIÉ POIRÉE (Édit. Laurens) fr.fr. 20,—
Wagner, Histoire d'un artiste (N. R. F.) fr.fr. 18,—
Weber, par A. COEUROY (Édit. Alcan) fr.fr. 15,—
Weber, par G. SERVIÈRES (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—

III. — LE CHANT.

Aperçus et Observations sur la Voix et le Chant par FRANCOIS CIBERT (Édit. Eschig) fr.fr. 15,—
Chanteur (Le), par le Docteur WICART (Éd. Vox, Paris) les 2 volumes fr.fr. 36,—
Conseils sur le Chant, préface de M. RAVEL par JANE BATHORI (Schola Cant.) fr.fr. 15,—
Conversations et Conseils sur l'Art du Chant, par A. CRABBÉ (Édit. Schott. Brux.) f.br. 20,—
La Voix, études sur la respiration et la gymnastique respiratoire (Édit. Eschig.) par le Docteur BARATOUX fr.fr. 6,—
La Voix au ralenti, par A. Collet (Édit. Schott, Brux.) fr.b. 25,00
Théorie de la Pause de la voix, basée sur la physiologie des organes qui participent à la formation du son, par SONKY, traduction par l. MARVOILLE (Édit. Fischb.) fr.fr. 12,—

IV. — L'ORGUE

CELLIER : **L'Orgue Moderne** (Édit. Delagrave) fr.fr. 10,—
A. CELLIER et H. BACHELIN : **l'Orgue** (Édit. Delagrave) fr.fr 80,—
NORBERT DUFOURCQ : **Orgues Comtandines et Orgues Provencales XIVe-XVIIIe siècle** (Libr. Droz, Paris 6e) fr.fr. 20,—
NORBERT DUFOURCQ : **Fonds, Mixtures et Anches. Trois Siècles de Musique d'Orgue**— Brochure de 32 pages ; 1 héliogravure. fr.fr. 3,—
Dans cette étude, l'auteur commente les pièces d'orgue exécutées par J. Bonnet, A. Marchal, Ch. Hens, Fr. Mihatsch, sur l'orgue de salon de Mme H. Gouin, et enregistrées en 12 disques par les Éditions Pathé.

NORBERT DUFOURCQ. **Les Grandes Formes de la Musique d'Orgue.** 102 pages. (Lib. Droz) fr.fr. 12,—
J. HURÉ. **L'Esthétique de l'Orgue** (Édit. Senart) fr.fr. 24,—
HH. LOCHER : **Les Jeux d'Orgue et leurs Timbres, leurs combinaisons et les phénomènes acoustiques qu'ils présentent** fr.fr. 18,—
A. PIRRO : **L'Orgue de J. S. Bach** (Édit. Fischbacher) épuisé
RAUGEL : **« Les Organistes »** (Édit. Laurens) fr.fr. 12,—
Le Grand Orgue. (Revue de Musique Ancienne et Moderne, pour Orgue, avec Pédale ; publiée avec la collaboration des principaux compositeurs français et étrangers. L'année se compose de 4 fascicules, de chacun 24 pages de musique, en grand format in-4°. (Envoi franco des Catalogues). Abonnement 35 fr. N° fr.fr. 12,—

V. — LE PIANO.

l'Étude du Piano, par GRATIA (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—
Le Répertoire des Pianistes, par GRATIA (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—
La Musique française de Piano, par A. CORTOT 2 volumes avec chacun 8 planches hors texte (Édit. Rieder) le vol. fr.fr. 20,—
Quelques considérations sur l'enseignement du Piano par I. PHILIPP (Édit. Durand) fr.fr. 3,—
Le Jeu Moderne du Piano, par LEIMER-GIESEKING (Édit. Eschig) fr.fr. 18,—
Les Secrets de la technique du Piano révélés par le fim, par LOUTA NOUNEBERG (Édit. Eschig) fr.fr. 18,—
Le mouvement au ralenti dans la technique du Piano par LOUTA NOUNEBERG (Édit. Eschig) fr.fr. 6,—
Pour accorder soi-même son piano, par REYBA (Édit. Eschig) fr.fr. 6,—
La Sonate, Étude de son évolution technique historique et expression en vue de l'interprétation et de l'audition (par BLANCHE SELVA ; Édit. Senart) fr.fr. 20,—
La Méthode de la Volonté, Rénovation de l'enseignement pianistique par LUCIEN DE FLAGNY (2e éd.) (Schola Cant.) fr.fr. 30—

VI. — LE VIOLON

L'Anatomie et la Physiologie du Violon par GREILSAMER (Édit. Delagrave) fr.fr. 16,—
L'Hygiène du Violon par GREILSAMER (Édit. Delagrave) fr.fr. 10,—
La Laurencie. L'École française du Violon (Édit. Delagrave) Tome I, II, III, respectivement fr. fr. 40,— 45,—40,—
Le Violon, son histoire et sa littérature par MATHIEU DEBAAR, préface de Mr. CRICKBOOM. fr.fr. 16,—

La Dynamique des Instruments à Archet par J. LALLEMENT (Édit. Eschig) fr.fr. 30,—
Violonistes, Compositeurs et Virtuoses par A. PINCHERLÉ (Édit. Laurens) fr.fr. 10,—
Le violon, Les Violonistes et la musique de Violon du 16e au 18e siècles par A. POUGIN (in 4°, 20 héliogravures (Édit. Fischbacher) fr.fr. 15, —

VII. — LE VIOLONCELLE

C. LIÉGEOIS et NOGUÉ. **Le violoncelle, son Histoire, ses Virtuoses** (Édit. Costallat et C°).
NOGUE. **La Littérature du Violoncelle** (Édit. Delagrave) fr.fr. 12,—

LA TROMPETTE

Son Histoire, sa Théorie, sa Construction par VICTOR MAHILLON. Ex-Conservateur en Chef du Musée du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. (Édit. Detry-Gesves) fr.b. 10,—

LA FANFARE

Traité de l'accord des Instruments à pistons et à coulisse. Conseils pratiques par J. BLANGENOIS (Édit. Echo, Brux.) fr.b. 22,50

VIII. — BOEKWERKEN OP MUZIEKGEBIED

(Holl. Gulden)

ANT. AVERKAMP. **De Zangkunst en hare Sterren,** ing. ƒ 5.25, geb. linnen 6.50 leder 10.50,
ANT. AVERKAMP. **Grootmeesters der Toonkunst,** ing. ƒ 6.50, geb. linnen ƒ 8.— leder ƒ 13.—
DIRK BALFOORT, **De Viool en hare Meesters,** ing. ƒ 5.25, geb. linnen ƒ 6.50 leder ƒ 10.50
JOACH. VON DELBRUCK, **Chopins Levensroman** ing. ƒ 1.90 geb. ƒ 2.90
ANNA EL TOUR, **Conseils sur l'art du chant** ing. ƒ 0.90
OTTOKAR JANETSCHEK, **Beethovens Levensroman** ing. ƒ 1.90 geb. ƒ 2.90
OTTOKAR JANETSCHEK, **Mozarts Levensroman** ing. ƒ 1.90 geb. ƒ 2.90
KELLER-KRUSEMAN, **Geillustreerd Muziek-Lexicon,** linn. ƒ 18.50 leder ƒ 22.50

(Holl. Gulden)

FRITZ LANGE, **Johann Strauss, de Walskoning** ing. ƒ 1.90 geb. ƒ 2.90
JOHAN AUG. LUX, **Schuberts Levensroman** ing. ƒ 1.90 geb. ƒ 2.90
M. A. PRICK v. WELY. **Het Orgel en zijn Meester,** ing. ƒ 6.25 geb. linn. ƒ 7.50 leder 11.50
ARIE SCHIPPER, **Vademecum voor den Zangliefhebber** ing. ƒ 0.60

BOEKWERKEN OP MUZIEKGEBIED

(Holl. Gulden)

PERCY A. SCHOLES, **De Geschiedenis der Toonkunst** compl. in 3 deelen, prijs per deel ing. ƒ 1.90
geb. ƒ 2.50 prijs compl. 3 deelen in één band ƒ 6.95

RIENT VAN SANTEN, **De Piano en hare Componisten,** ing. ƒ 5.25, geb. linn. ƒ 6.50 leder ƒ 10.50

KAREL TEXTOR, **Methodiek van het pianospel** ing. ƒ 3.90 geb. ƒ 4.90

PIET TIGGERS, **Wat iedere Radioluisteraar van Muziek weten moet**
ing. ƒ 1.—. gecart. ƒ 1.25, geb. ƒ 1.50

CORN. VETH, **Muziek en Musici in de Caricatuur,** geb. linn. ƒ 9.50 leder ƒ 22.50

J. P. VINCENT en P. DE KLEER, **Paedagogische Vraagstukken** ing. ƒ 2.— geb. ƒ 2.75

A. DE WAL, **De Pianistenwereld,** ing. ƒ 5.25, geb. linn. ƒ. 6.50 leder ƒ 10.50

BEROEMDE MUSICI

(Holl. Gulden)

HERMAN ABERT, **Schumann**	ing. ƒ 1.50	geb ƒ 2.50
LOUIS COUTURIER, **Beethoven**	» 1.50	» 2.50
HUGO VAN DALEN, **Russische muziek en componisten**	» 1.50	» 2.50
HUGO VAN DALEN, **Tschaikowsky**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Brahms**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Chopin**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Mahler**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Mozart**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Richard Strauss**	» 1.50	» 2.50
HUTSCHENRUYTER, **Wagner**	» 2.50	» 3.50
JULIUS KAPP, **Paganini**	» 1.50	» 2.50
MR. G. KELLER, **Bach**	» 1.50	» 2.50
MR. G. KELLER, **Schubert**	» 1.50	» 2.50
MR. G. KELLER, **Haydn**	» 1.50	» 2.50
DR. FL. V. D. MUEREN, **Vlaamsche Muziek en Componisten**	» 1.50	» 2.50
ROMAIN ROLLAND, **Händel**	» 1.50	» 2.50
JULIUS RRNTGEN, **Grieg**	» 1.50	» 2.50
PAUL F. SANDERS, **Moderne Nederl. Componisten**	» 1.50	» 2.50
RIENT VAN SANTEN, **Debussy**	» 1.50	» 2.50
CONST. VAN WESSEM, **Liszt**	» 1.50	» 2.50
CONST. VAN WESSEM, **Moderne Fransche Musici**	» 1.50	» 2.50

KRUSEMANS MUZIEKBIBLIOTHEEK

I	A. DE WAL, **De Matthäus Passion**	ing. ƒ 1.25	*geb* ƒ. 1.75
II	ANT. AVERKAMP, **Uit Mijn Praktijk,** 2e druk.	» 1.40	» 1.90

VERKRIJGBAAR BIJ J. PYCK, MUZIEK, 11, ANOULSRTAAT, BRUSSEL

BOEKWERKEN OP MUZIEKGEBIED

			(Holl.	Gulden)	
III	WOUTER HUTSCHENRUYTER, **De Symphoniën van Beethoven toegelicht**	»	1.50	»	1.90
IV	WOUTER HUTSCHENRUYTER, **De Sonates van Beethoven I**	»	1.40	»	1.90
V	WOUTER HUTSCHENRUYTER, **De Sonates van Beethoven II**	»	1.40	»	1.90
VI	Prof. DR. H. RIEMANN, **Hoe hooren wij Muziek**	»	1.25	»	1.75
VII	FRITZ VOLBACH, **Het Moderne Orkest en zijn Ontwikkeling**	»	1.40	»	1.90
VIII	FRITZ VOLBACH, **De Instrumenten van het Orkest**	»	1.40	»	1.90
IX	JEAN KLECKZYNSKI, **Hoe moet men Chopin spelen? I**	»	1.40	»	1.90
X	JEAN KLECKZYNSKI, **Hoe moet men Chopin spelen? II**	»	1.40	»	1.90

DE MUZIEK

DIRK BALFOORT, **Eigenartige Musikinstrumente**	»	1.24	»	1.90
AUGUST GÖLLERICH, **Beethoven**	»	1.25	»	1.90
HUGO VAN DALEN, **Moussorgsky**	»	1.25	»	1.90
JOSEPH PEMBAUR, **De poezie van het Klavierspel**	»	1.25	»	1.90
EDNA RICHOLSON-SOLLITT, **Mengelberg spreekt**	»	1.25	»	1.75

MUZIEKGESCHIEDENIS

Algemeene Muziekgeschiedenis, Geillustreerd overzicht der europeesche muziek van de oudheid tot op heden, onder redactie van Prof. Dr. A. SMEYERS, met medewerking van Prof. Hh. v. d. BORREN, Dr. E. BRUNING O.F.M., JOHN DANISKAS, Dr. R. LENAERTS, Prof. Dr. F. v. d. MUEREN, WILLEM PIJPER, Drs. EDUARD REESER fr. b. 130,—

Muziekgeschiedenis door DR. K. PH. BERNET KEMPERS. Met 25 abg., 17 muziekvoorb., een register, biografische aant., jaartallen en literatuuroverz. 317 en 28 blz. ƒ 4.90; geb. ƒ 6.—

Bouw en Geschiedenis van het Klavier door Bertha van Bijnum-von Essen. Met 40 afb., 9 fig. en een alphabetisch register. VII, 174 en 34 ble. f. 390 ; geb. ƒ 4.90

Vragenboekje over muziekgeschiedenis door ANNY PISCAER. Een leidraad voor examinandi ƒ. 1. 25

CASPER HÖWELER, **Inleiding tot de muziekgeschiedenis.** Derde Druk Ing. ƒ 4,75 Geb. ƒ 5.75

— **Muziekgeschiedenis in beeld.** 388 Afb. Ing. ƒ 8. — Geb. ƒ 9.25

— **X Y Z der Muziek** fr.b. 54,—

Vademecum voor den Klavierspeler. Leidraad bij het piano-onderwijs, samen-

VERKRIJGBAAR BIJ J. PYCK, MUZIEK, 11, ANOULSTRAAT, BRUSSEL

BOEKWERKEN OP MUZIEKGEBIED

MUZIEK-THEORIEBOEKEN, ENZ.....,

(Holland. Gulden)

gesteld door JAC. BONSET. Met een voorwoord van ULFERT SCHULTS. Tweede herziene druk. *f* 0.60

Eenvoudige Muziekleer ten dienste van alle muziekbeoefenaars door HENNIE SCHOUTEN. Derde, verbeterde druk. *f* 1.25

De Logische Grondslagen der Muziek, door A. D. LOMAN JR. *f* 3.60

Accoordenleer door A. J. DE WIT, prijs vroeger *f* 1.80, thans *f*. 0.90

Toelichting op de Melodieën der Psalmen door A. J. DE WIT. *f* 0.60

Grondbegrippen van Muzientheorie. Beknopt samengevat door DIRK VAN DER STAM. *f* 0.40

Theorie van de Muzikale Versieringen. (Ornamentiek) naar het Hoogduitsch van DR. HUGO RIEMANN, bewerkt door CORN. IMMIG JR. *f* 0.90

Beknopt leerboekje bij het onderwijs in de Theorie der Muziek door J. M. JONKER. Derde druk. *f* 0.60

Een Schema voor een Nieuwe Elementaire Muziektheorieleer en Iets over de verhouding van grondtoon tot groote terts ook in verband met het solfège-zangonderwijs aan muziekscholen en conservatoria door A. D. LOMAN JR. *f* 0.60

Eenvoudige en Beknopte Grondregels der Muziek ten gebruike bij het Piano- of Orgelspel door THEOD. H. POLMAN. Tweede, vermeerderde druk *f* 0.25

Hoe moet ik Piano studeeren? Voorlichting bij de studie van het pianospel door G. HOEKSTRA. Tweede, herziene druk. *f* 0.75

Handleiding voor het Klavieronderwijs volgens Ludwig Deppe-Elisabeth Caland door JAN RIJKEN. — Tweede druk. *f* 1.25

Handleiding ter Beoefening van het Prima-Vista-Spel door TH. A. MELCHIOR. *f* 1.00

Over Stemmengangen en Contrapunt, Canon en Fuga door DIRK VAN DER STAM. *f*. 0.40

Practische Handleiding voor de behandeling der Registers van het Harmonium door J. G. GROOTGHENGEL. *f* 0.70

Spreekoefeningen door JOHANNA VETH. *f* 0.40

Over de Innerlijke Schoonheid bij het Zingen door A. VAN DEN BOER. *f* 0.60

Leidraad, voor hen. die het examen : viool lager onderwijs der N.T.V., wenschen te doen door FELICE TOGNI. *f* 0.50

Over het Componeeren in den Vrijen Stijl in verband met de koorliteratuur door JAC. BONSET. *f*. 0.40

Kent gij Uw Componisten? Leidraad der muziekgeschiedenis door G. HOEKSTRA. *f* 1.—

LE QUATUOR BELGE DE SAXOPHONES



M. M. ÉDOUARD URBAIN, SAXOPHONE SOPRANO.
CLÉMENT VAN MOER, SAXOPHONE ALTO.
LOUIS DEGREEF, SAXOPHONE TÉNOR.
MARTIAL DURY, SAXOPHONE BARYTON.

RÉPERTOIRE : *UNE CINQUANTAINE D'ŒUVRES.*

1) **Arrangements d'oeuvres de** : Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Rimsky-Korsakov, Borodine, Albeniz, Victor Douliez et Henri Thiebaut.

2) **Oeuvres originales** : Cinq pièces de R. Clérisse, notamment *Cache-cache* ; plusieurs pièces de Cl. Van Moer ; Quatuor concertant de J. B. Singelée : *Primevères* de Paul Romby ; *Divertissement* de Léon Jongen ; *Quatuor*, de Théo Dejoncker ; *Divertissement*, dans le mode pentaphone, de M. Dury ; *Sarabande*, d'Arthur Patinet.

OPINIONS SUR LE « QUATUOR BELGE DE SAXOPHONES »

Le Quatuor est agréé par l'Institut National Belge de Radiodiffusion.

Patria. (*Dinant*). — 22 janvier 1938.

Le succès de la démonstration du Quatuor belge de Saxophones fut complet. Assistance nombreuse et sélecte... Le dernier morceau, « Le Vol du bourdon », bissé par un public enthousiaste à l'extrême, fut comme la pièce d'artifice, dont on n'oubliera pas de sitôt le ravissant effet.

Vers l'Avenir (*Namur*). — 22 janvier 1938.

Le Quatuor belge de Saxophones a offert une audition de musique de chambre, remarquable de finesse et de perfection.

L'Indépendance Belge. — 27 janvier 1938.

Le groupement le plus original (Concert de Quatuors — Conservatoire de Bruxelles, 25 janvier) était naturellement celui des saxophones soprano, alto, ténor et baryton, aux sonorités onctueuses et veloutées ; M. M. Urbain, Van Moer, Degreef et Dury y firent surtout apprécier un difficile, mordant, « spitant », Divertissement de M. Léon Jongen, et Le Vol du bourdon, de Rimsky, d'un effet particulièrement original. Ernest Closson.

La Revue Musicale Belge. — 20 avril 1938.

Le quatuor à cordes mal joué est chose horrible, et, de même, le quatuor de saxophones doit, pour prendre place au rang des « instruments classiques », être le serviteur d'artistes tels que ceux qui forment le quatuor belge de saxophones..... Ce quatuor a donné bon nombre de récitals et remporta un extraordinaire succès cette année aux Concerts Guller, et, à Dinant, pour le Comité Sax.

On m'a signalé que le répertoire est riche et varié, depuis les classiques anciens jusqu'aux modernes contemporains en passant par les romantiques. Jean de Bremaeker.

Journal de Liège. — 30 avril 1938.

Le Quatuor Belge de Saxophones s'impose par sa musicalité, la beauté de l'ensemble, le moëlleux des sonorités, et il faut souhaiter l'entendre souvent. Marcel l'Épinois.

L'Express. (*Liège*). — 29 avril 1938.

... le quatuor belge de saxophones a exécuté une suite d'œuvres variées, qui nous ont permis d'apprécier la richesse des ressources que présente ce groupe instrumental.

Les instrumentistes ont été fort applaudis. R. T.

Nation Belge. — 1er mai 1938.

.... les quatre exécutants du Quatuor Belge de Saxophones se présentaient en habit et cravate blanche, le calumet d'argent tenu au cou par le cordon, à la manière de Fred Astaire et des chefs de jazz, alors qu'ils jouaient du Beethoven et d'autres morceaux académiques, tous à contre sens de l'acrobatie et du paroxysme déchaîné par le saxophone ou grâce à lui. Ces Messieurs étaient graves et dignes comme un quatuor à cordes. Paul Werrie.

La Vie Wallonne. (*Liège*). — 16 mai 1938.

Le concert fut dans sa variété fort intéressant. Le Quatuor Belge de Saxophones, composé de quatre virtuoses excellents qui forment un ensemble d'une rare homogénéité, se chargea de démontrer les admirables ressources de l'invention de Sax. X.



LE DUO VOCAL MERTENS - ROSIER

FRANZ MERTENS,
Ténor

AIMÉ ROSIER,
Basse

RÉPERTOIRE :

Cantates de Bach et de Rameau
Duos comiques de Grétry
Cycle de 12 Duos de Schumann
Cycle de 12 Duos de Mendelssohn
Duos de César Franck, Dvorak, Chausson,
de Bréville, Dalcroze, Arthur Coquard,
Gretchaninoff, J. Ibert, Hindemith.

LE DUO VOCAL MERTENS-ROSIER

EXTRAITS DE LA CRITIQUE :

MM. Franz Mertens, ténor, et Aimé Rosier, baryton, ont constitué un duo qui forme une combinaison non encore pratiquée, croyons-nous, comme association permanente. Deux voix excellentes, bien timbrées, bien conduites et s'équilibrant parfaitement au point de vue du timbre. Grâce à un entraînement assidu, ils sont arrivés à un ensemble tout à fait remarquable. Nul doute que le public appréciera à sa valeur la nouvelle association et lui décernera le succès qu'elle mérite.

ERNEST CLOSSON.

... De cette séance, retenons tout spécialement MM. A. Rosier, basse et Fr. Mertens, ténor, qui chantèrent en duo un extrait de *Sosarme* de Haendel, la *Cantate* 146, de Bach, *Chant de mai*, de Schumann et un duo comique de la *Fausse Magie*, de Grétry. Ces deux artistes possèdent une pureté de son, une diction claire, un sentiment juste de l'expression qui font de leur interprétation un modèle du genre.

J. B. (*Solidra*).

... M. A. Rosier complétait ce quatuor vocal très équilibré en donnant le relief de sa belle voix de basse, au timbre net, à l'élocution distincte et précise, à la tenue parfaite, si hautement artistique...

CAECILIUS (*Gazette du Centre*).

... M. A. Rosier accompagné par M. Dufour, chanta d'une voix remarquablement timbrée et avec une chaleur expressive rayonnante, trois des plus belles mélodies de Franck : « *la Procession* », le « *Panis Angelicus* » et, surtout peut-être, le merveilleux « *Nocturne* ». Puis MM. Franz Mertens et Rosier chantèrent trois duos bien peu connus ici et qui sont cependant trois authentiques petits chefs-d'œuvre : retenons surtout la fraîche et naïve miniature de « *la Vierge à la Crèche* » et les irrésistibles « *Danses de Lormont* ». Les deux interprètes ont certainement travaillé ces œuvres avec patience et enthousiasme, car ils en ont donné une traduction incomparable : nous voudrions d'ailleurs beaucoup les réentendre bientôt dans ces pièces, qui, répétons-le, sont de réelle valeur.

(*Le Pays réel*).

... « Une mention spéciale est due au jeune ténor Franz Mertens, spécialiste de l'oratorio, qui obtient sans effort, l'indispensable alliance entre l'intelligence du chant, de la déclamation et l'émotion pieuse.

... On a admiré une fois de plus la diction juste et si compréhensible de M. Mertens, qui a mis sa voix fraîche et jeune de ténor de demi-caractère au service d'un air de Bach du délicieux « Message » de Schumann, du spirituel et galant *Jazz dans la nuit* de Roussel et de la *Pilanelle* de Jongen.

PIERRE D'ANGLE (*Dernière Heure*).

LE QUATUOR BUYSSE-ROLIN



GERMAINE BUYSSE-ROLIN	1er VIOLON
AMÉLIE PAUWELS	2e VIOLON
ANITA MARCUS	ALTO
YVONNE DU BOIS WOLFERS	VIOLONCELLE

Le QUATUOR BUYSSE-ROLIN, fondé à Bruxelles par Madame Buysse-Rolin, violoniste, est le seul quatuor à cordes féminin de Belgique. — Il se fait entendre régulièrement à l'I.N.R. — Ses auditions, données chaque année à Bruxelles et en province, remporte les plus vifs succès. — Le Quatuor Buysse-Rolin a une prédilection pour la musique classique, interprétant surtout les Quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms.

LE QUATUOR BUYSSE-ROLIN

CRITIQUES.

... du goût, du style, l'exactitude des mouvements et le respect des intentions de l'auteur.

La Dernière Heure (S. M.).

Succès artistique complet... l'exécution eut la clarté et le relief qui font apparaître l'opposition des valeurs binaires de la mélodie avec l'accompagnement en rythme ternaire... réalisation de point achevée.

Le Soir (P. Tinel).

Le sympathique groupe féminin joua avec fougue et passion.

Bruxelles Midi.

Un charme on ne peut plus affiné. La fusion des timbres et des contours rythmiques frisait la perfection.

Journal d'Anvers.

Peu de Quatuors possèdent une homogénéité aussi parfaitement équilibrée ni surtout une aussi belle plénitude de sons, qui n'en fait que mieux apprécier l'harmonieux accord de l'ensemble.

La Métropole (Anvers).

Ce groupement dont l'homogénéité sonore, le « climat » musical et les affinités artistiques apparaissent d'un synchronisme parfait.... se classe parmi les meilleurs ensembles de notre pays.... superbe exécution en fin de cette bonne soirée du génial Quatuor... de Debussy... exécution brillante, d'un élan communicatif, d'une pureté et d'une justesse exemplaire, avec dans ses parties lentes cette sorte de pudeur que l'auteur de Pelleas requiert dans chacune de ses compositions. Le succès des talentueuses artistes fut très franc et absolument mérité après chacune de leurs exécutions. On les applaudira encore, sans nul doute avec plaisir quand elles voudront bien se produire de nouveau chez nous.

Le Matin d'Anvers (G. Davenel).

On ne pourra plus parler de l'hermétisme de Brahms après une exécution aussi lumineuse, aussi strictement dégagée, et où tous les détails se trouvent si intelligemment situés.

La Flandre Libérale (Gand).

Als openingsnummer was het kwartet van Vivaldi.... Pittig en fijntjes door rijke contrasteering gesierd.... De verklankingen van Beethoven's tiende kwartet en van Debussy's subtiel op. 10, diep aangevoeld zoowel wat betreft stijl als dichterlijken inhoud waren voorbeelden van eenvoudig en muzikaal kwartetspel.

De Nieuwe Gazet (G. v. E.)

BULLETIN D'ABONNEMENT A LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SIÈGE CENTRAL : 82, RUE CHARLES DE GROUX, BRUXELLES.

Je soussigné . . . .

. . . .

déclare souscrire à la **Revue Internationale de Musique :**

un abonnement ordinaire : **85** fr. b. pour la Belgique
95 fr. b. pour la France
Pays à tarif postal non réduit : 150 fr. b.
(Angleterre, Italie, U.S.A., etc.)
Autres pays : **110** fr. b.
(*prix provisoires de fondation acquis aux premiers souscripteurs*).

un abonnement des « Amis de la R. I. M. » à 200 francs.

un abonnement de « Membre du Conseil International de Patronage » de 1000 fr. la 1re année, prix ordinaire ensuite, ou de 5000 fr. versés au fonds de la R.I.M. et service gratuit durant toute l'existence de la revue. (Exemplaires nominatifs).

Le paiement se fera : par chèque ci-contre, — par versement à votre C. Ch. Postal 280.30 (M. Dotremont ès-q.) — par quittance, augmentée des frais.

Signature et date :

TOUS les abonnements donnent droit aux numéros ordinaires et spéciaux, aux suppléments musicaux (inédits) et à l'entrée gratuite aux « **Concerts Internationaux d'information et d'échanges** » de la R. I. M. — Abonnez-vous sans attendre pour éviter la prochaine augmentation du prix de l'abonnement, et pour avoir certainement les premiers numéros spéciaux, à tirage limité, qui seront rapidement épuisés.



LILI KRAUS

A DONNÉ DES CONCERTS AVEC :

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LONDRES
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LONDRES
L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE VIENNE
L'ORCHESTRE DU CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS
L'ORCHESTRE MOLINARI (AUGUSTEO) DE ROME

ETC. ETC.

DEPUIS 1934, LILI KRAUS A AUSSI CONSTITUÉ AVEC SIMON GOLDBERG
LE DUO KRAUS-GOLDBERG

« Lili Kraus has the true fire... The Final variations (Beethoven, O. 109) were played with an intuitive feeling for their ethereal qualities, that only a great artist and a woman can possess. » DAILY TELEGRAPH, LONDON

« Lili Kraus may be congratulated on one of the most successful Mozart concerts we have had for a long time. Her playing of the Concerto (K. V. 271) could not have been better. It was a model of what Mozart playing should be. I do not remember ever having enjoyed an evening more. » MORNING POST, LONDON

Unique Experience. — It was flawless, the buoyancy of youth as to dexterity with complete maturity as to thought. Brilliance and mastery combined. » YORKSHIRE POST

« Finest living woman pianist ». GLASGOW BULLETIN

« It is difficult to imagine a finer interpretation. » THE NEW STATESMAN AND NATION

« On croyait trouver une pianiste et l'on rencontre la musique. » GAZETTE DE LAUSANNE

« Jamais je n'ai entendu cette sonate donnée avec autant de feu, de couleur, d'exactitude et de goût. » JOURNAL DE GENÈVE

« She has heroism as well as tenderness in heart and fingers ». SVENSKA DAGBLADET, STOCKHOLM

« ... Singing, burning, sparkling, — it is life itself ! » GOETEBORG HANDELSTING

« A living embodiment of fire, grace and dignity. » HAMBURGER NACHRICHTEN

« ... a favorite of Amsterdam like Casadesus and Gieseking. ... a great personality of quite exceptional standard amongst the pianists of our time. ALGEMEEN HANDELSBLAD, AMSTERDAM

« A musician by the grace of the muses... Her playing was a revelation. At the end of such a Concert, one longs for the next one. This is the secret of the truly inspired.

N. ROTTERDAM'SCHE COURANT

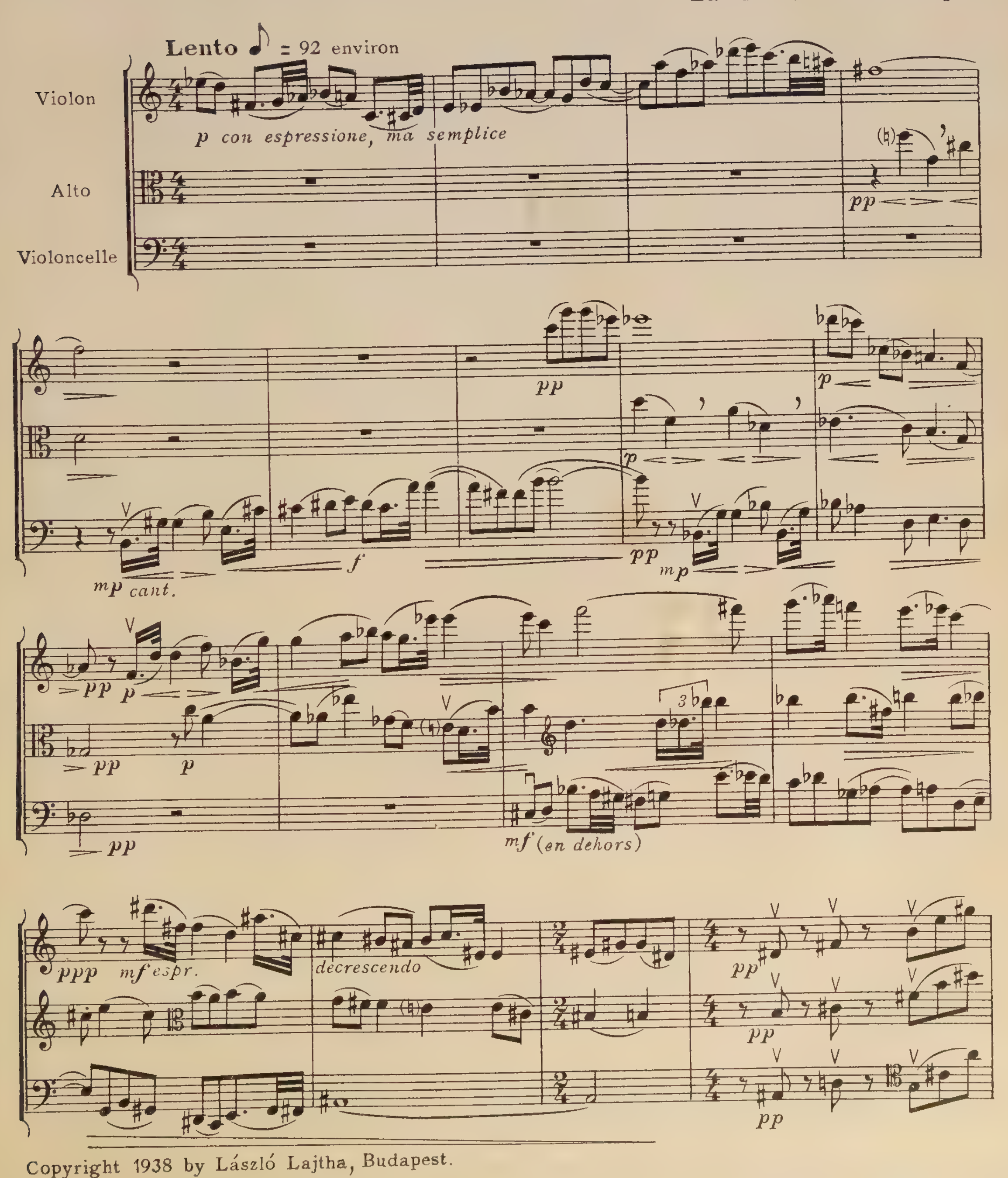
CAHIER DE MUSIQUE INEDITE

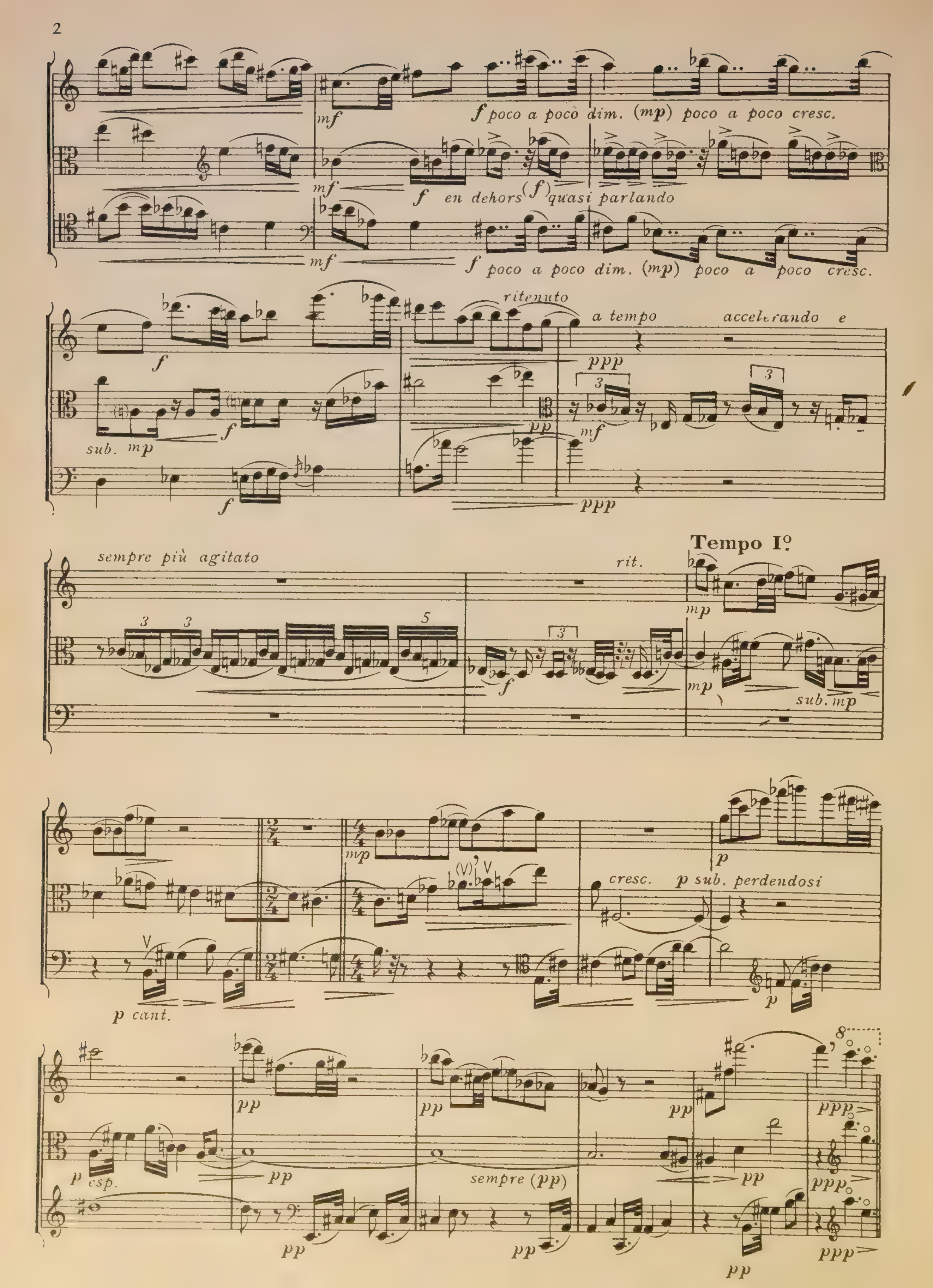
(Supplément a la REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE)
— Fascicule I, Mars - Avril 1938. —

DIALOGUE

de la "Sérénade" pour Trio à cordes

László LAJTHA (Budapest)

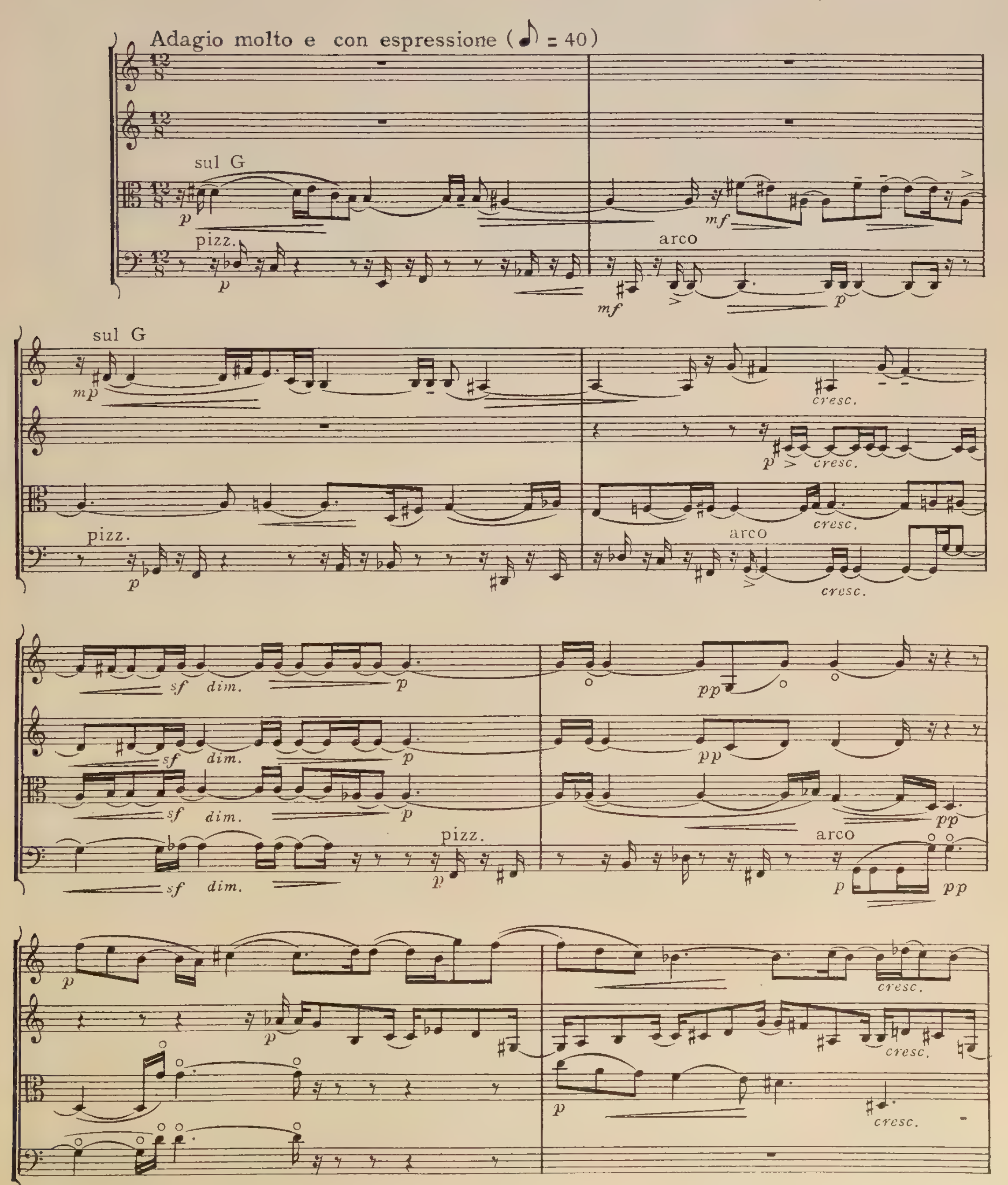


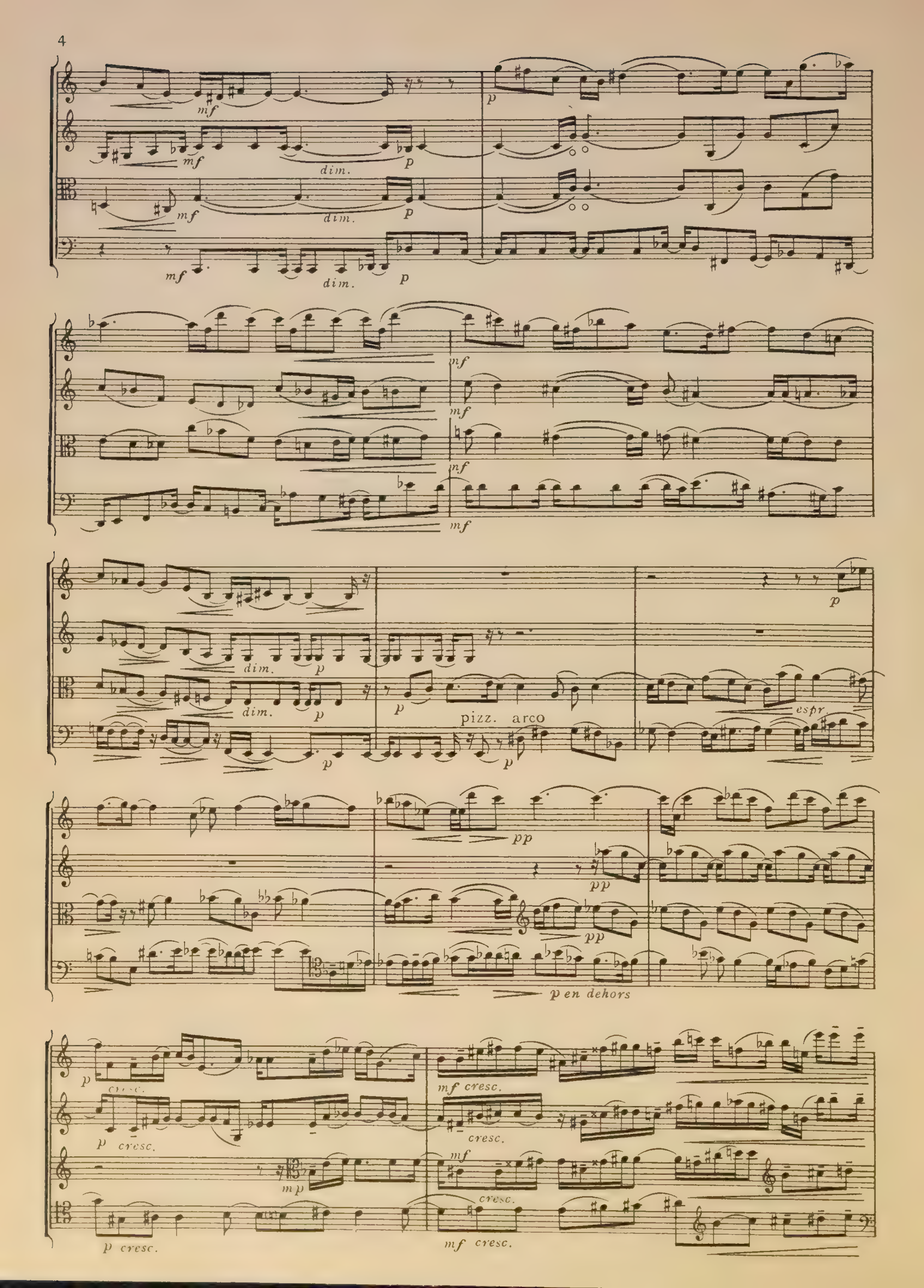

f poco a poco dim. (mp) poco a poco cresc.
mf
f en dehors (f) quasi parlando
f poco a poco dim. (mp) poco a poco cresc.
ritenuto
a tempo
accelerando e
ppp
sub. mp
pp
sempre più agitato
rit.
Tempo I°
mp
sub. mp
p cant.
cresc.
p sub. perdendosi
p esp.
pp
sempre (pp)
ppp

STRING QUARTET Nº 2

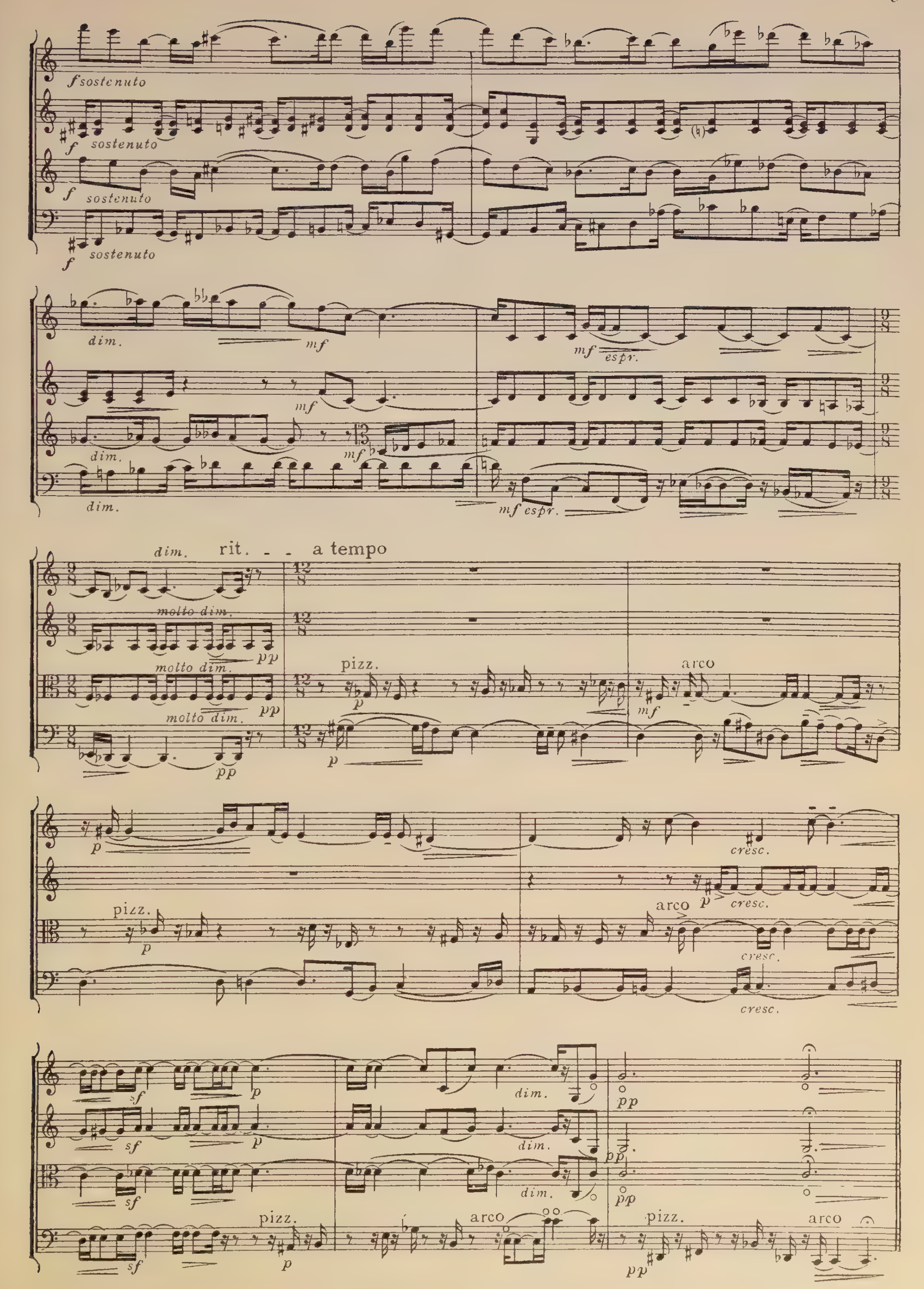
Second Movement

Walter PISTON (Harvard U. S. A)





mf
mf
dim.
p
mf
dim.
p
mf
dim.
p
p
mf
mf
mf
mf
dim.
p
dim.
p
p
pizz. arco
p
p
p
espr.
pp
pp
pp
p en dehors
p
p cresc.
mp
p cresc.
mf cresc.
cresc.
mf
cresc.
mf cresc.


f sostenuto
f sostenuto
f sostenuto
f sostenuto
dim.
mf
mf
mf espr.
dim.
mf
dim.
mf espr.
dim.
rit. - - a tempo
molto dim.
pp
molto dim.
pp
molto dim.
pp
pizz.
p
arco
mf
p
p
cresc.
pizz.
p
arco
p
cresc.
cresc.
cresc.
sf
p
dim.
pp
sf
p
dim.
pp
sf
dim.
pp
pizz.
arco
pizz.
arco
sf
p
pp

A Mara BENEDETTI

FRAMMENTO del KALEVALA

per Baritono solo e coro da camera (4 Sopr., 4 Mezzo-sopr., 4 Contr.)

Traduzione Italiana di
P. E. PAVOLINI; R. SANDRON Ed.
(per gentile concessione)

Luigi DALLAPICCOLA.

Quasi lento, ma non trascinato

4 Soprani
(a bocca chiusa)
p, uguale e legatissimo

4 Contralti
(a bocca chiusa)
p, uguale e legatissimo
più p

più p — *ancora più p* — *sempre dim.*
ancora più p — *sempre dim.*

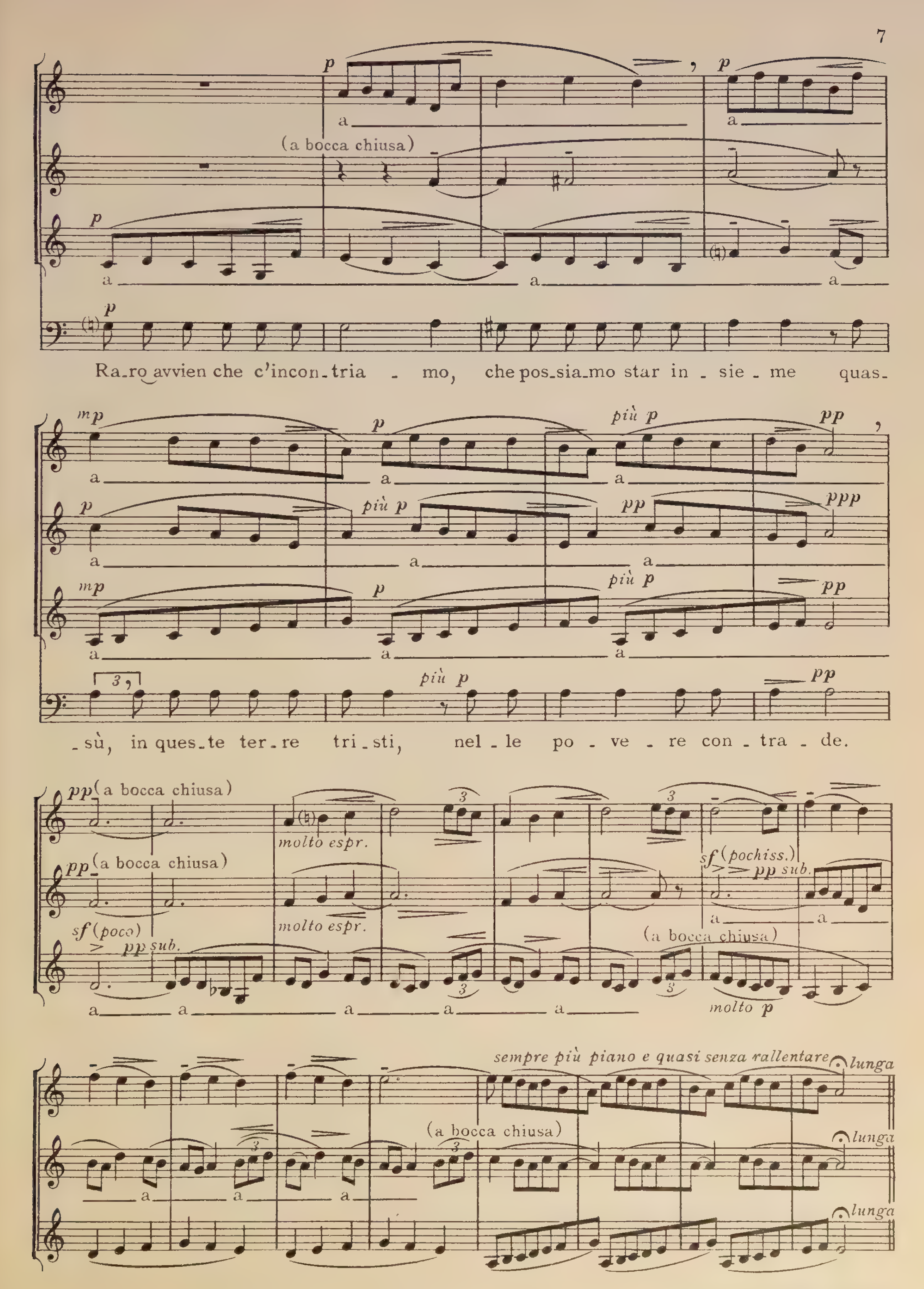
4 Sopr.
pp
pp
a — a — a

4 Mezzo-Soprani
pp
a — a — a

4 Contr.
pp

Baritono Solo
molto p; chiara la dizione
(sempre espr. e dolciss.)
Ca-ro mio fra-tel-lo d'o-ro, mio com-pa-gno dai pri-





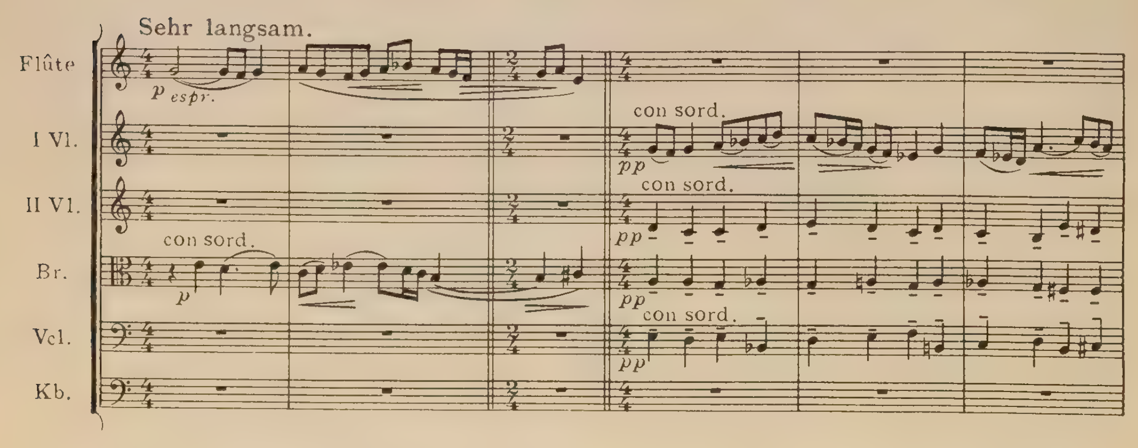
Settembre 1930. Firenze

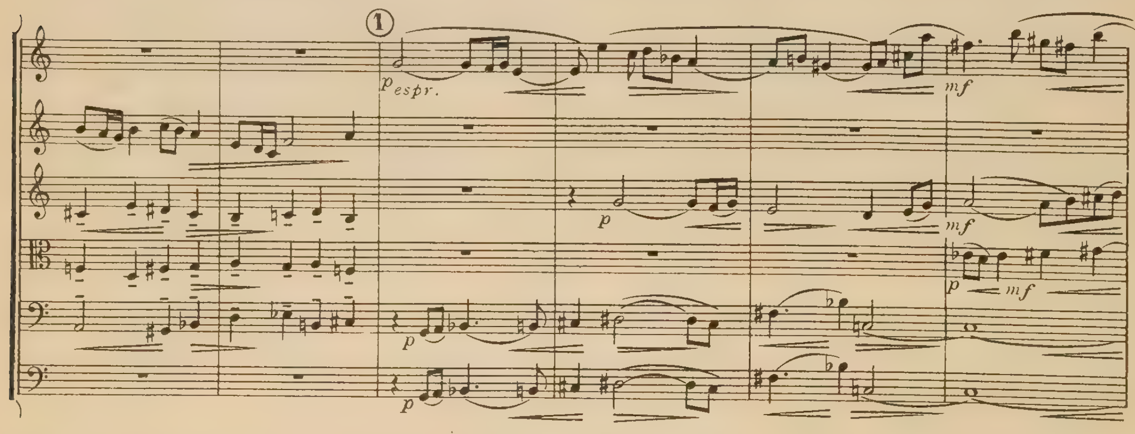
SEXTETT FÜR FLÖTE UND STREICHQUINTETT

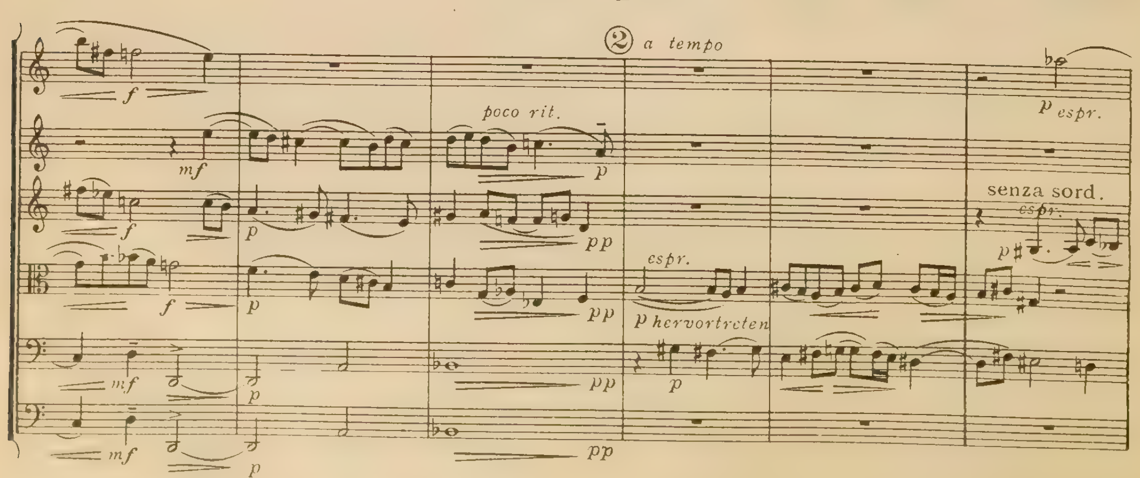
Présenté en 1937 à la "Biennale" de Venise

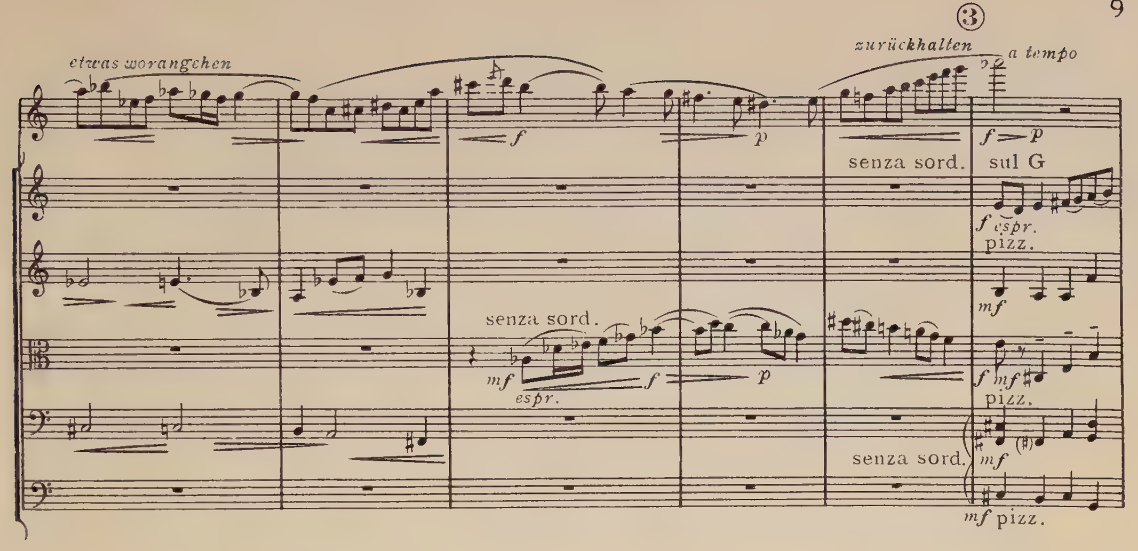


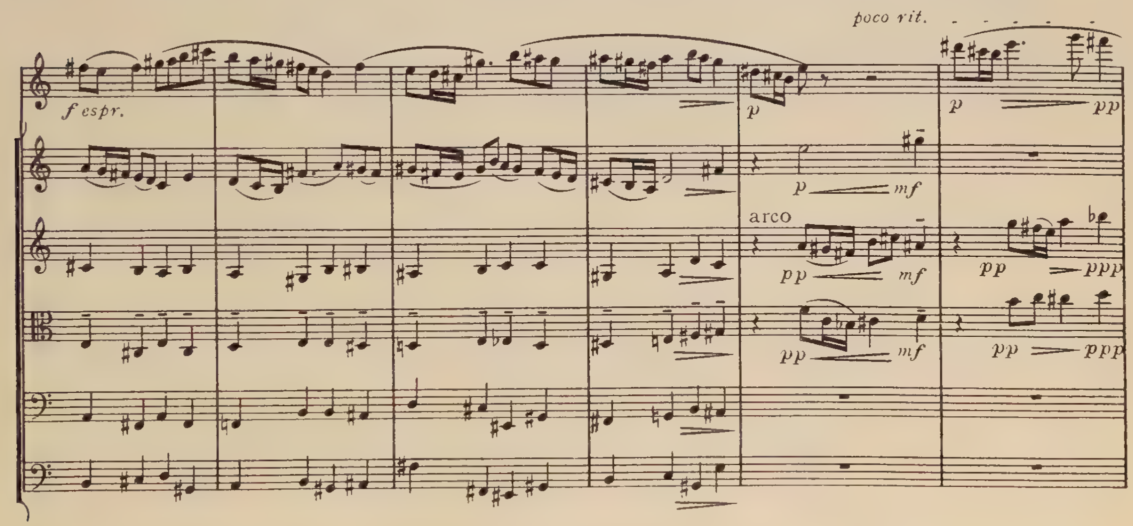
Edmund von BORCK (Berlin)








③
etwas worangehen
zurückhalten
a tempo
senza sord.
sul G
f espr.
pizz.
mf
senza sord.
mf
espr.
f
p
pizz.
senza sord.
mf pizz.


poco rit.
f espr.
p
pp
arco
mf
ppp

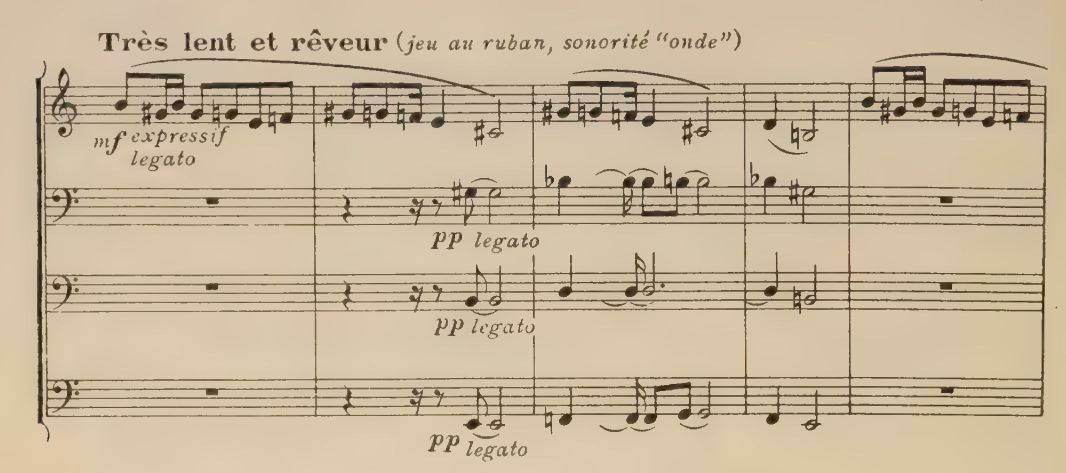

④
Rit. poco a poco alla fine
Quasi Recitativo, ma in tempo
mp
arco
espr.
pizz.
f pizz.
mf
p
pp
arco

Extrait de la "FÊTE DES BELLES EAUX"

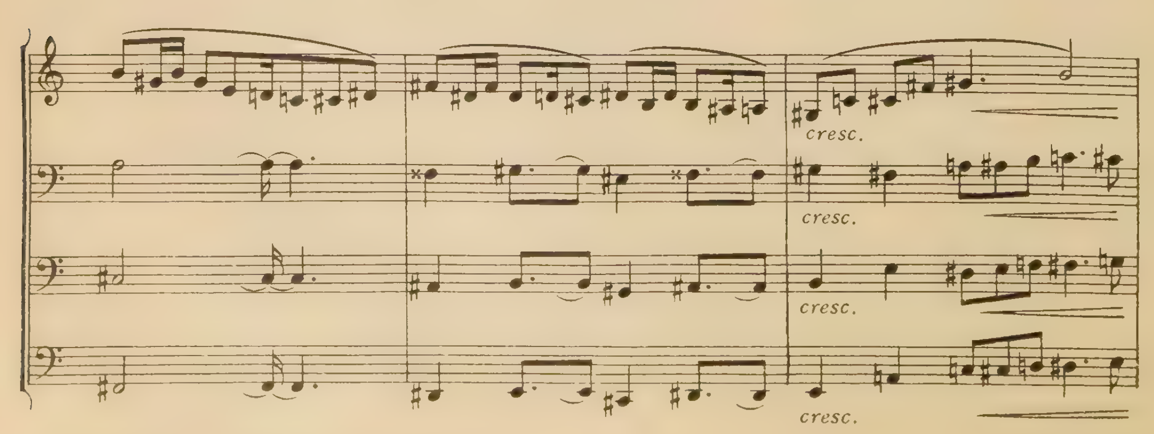
pour quatre Ondes Martenot

Cet ouvrage, encore inédit, a été commandé à l'auteur pour servir de commentaire musical à l'une des "fêtes des eaux et de la lumière" qui se déroulèrent sur la Seine, pendant l'Exposition de 1937.

Olivier MESSIAEN (Paris)








più f
dim.
p
mf
mf
dim.
pp
p
mf
dim.
pp
p
mf
dim.
pp
p


cresc.
molto
p
cresc.
molto
pp
cresc.
molto
pp
cresc.
molto
pp

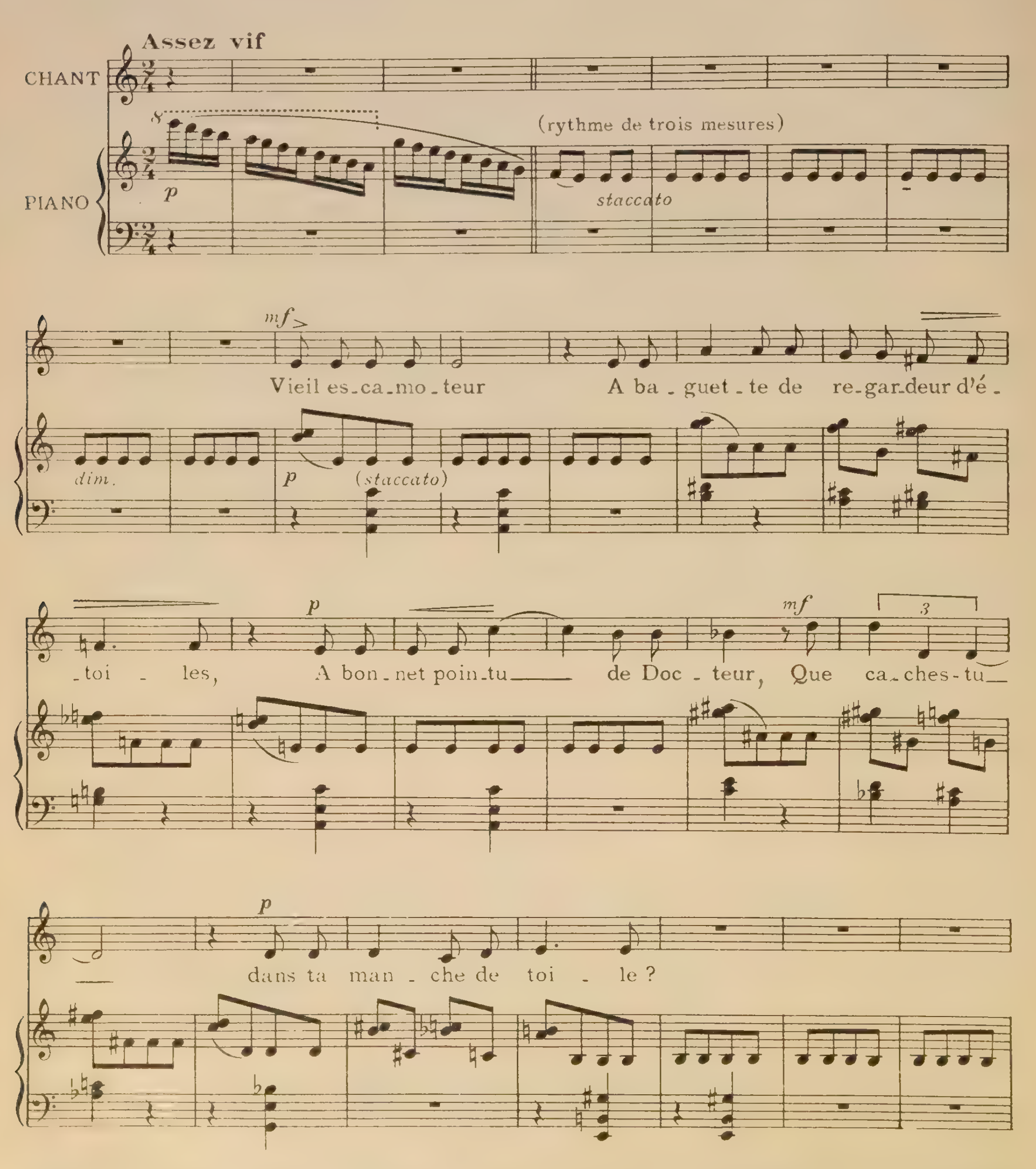

mf
p
più p
dim.
ppp
pp
dim.
ppp
pp
dim.
ppp
pp
dim.
ppp

L' ESCAMOTEUR

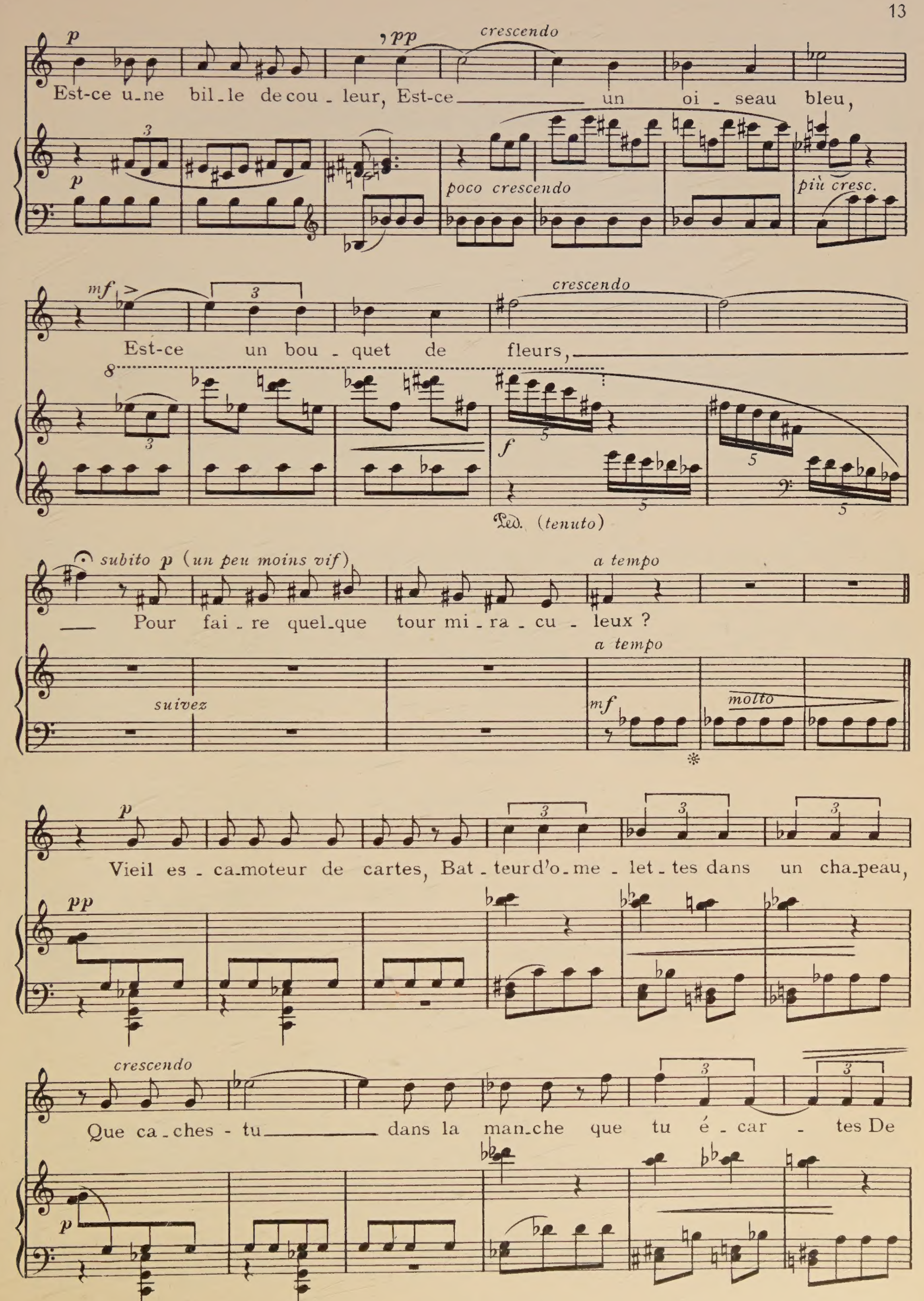
Melodie pour Chant et Piano *

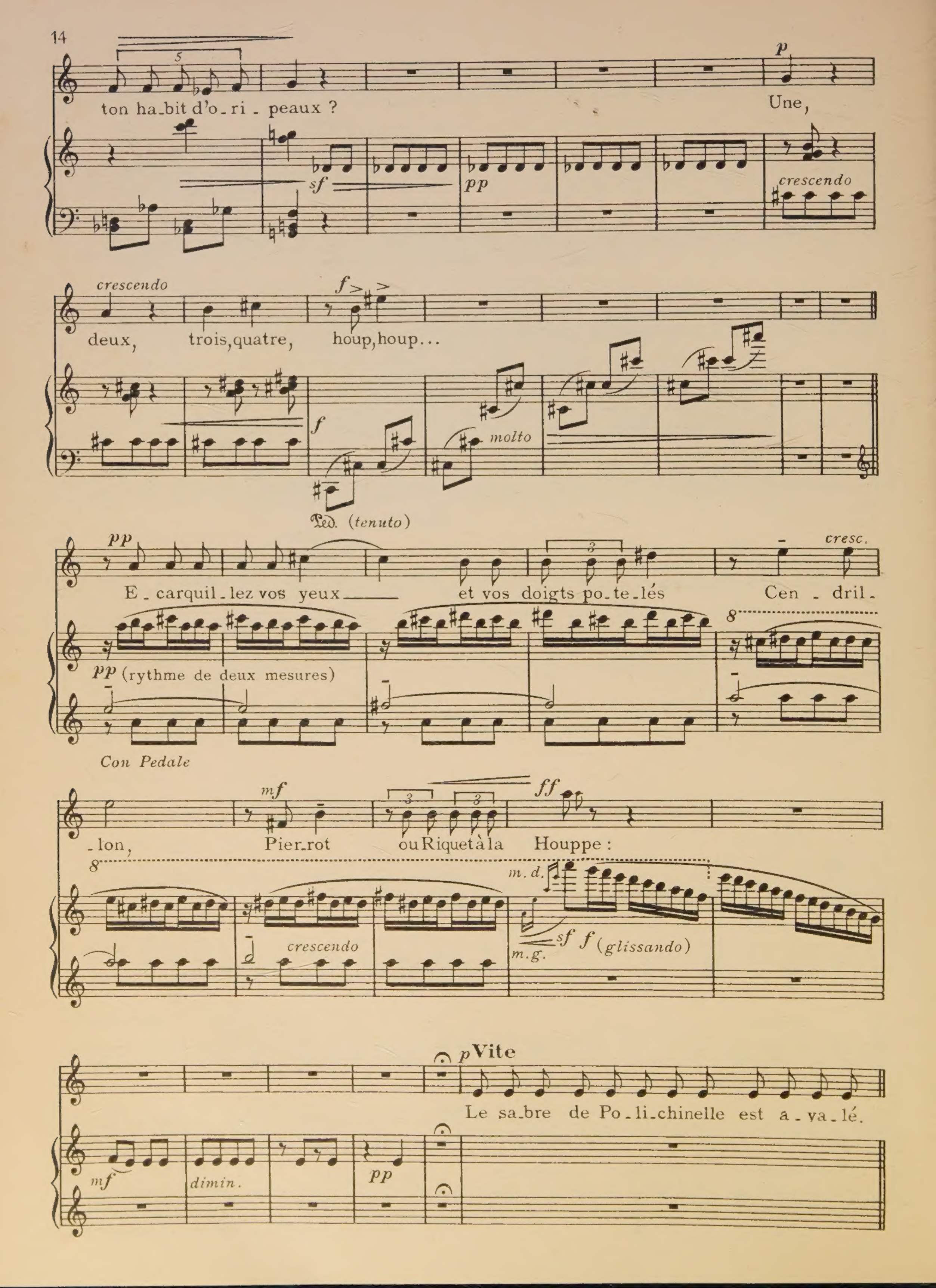
Poème de Tristan KLINGSOR.

Musique de Raymond MOULAERT.



*) Existe pour chant et orchestre de chambre (2 Flûtes, 1 Hautbois, 2 Clarinettes, 1 Cor, 1 Basson, 1 Alto, 1 Violoncelle et 1 Contrebasse)


p
pp
crescendo
Est-ce u_ne bil_le de cou - leur, Est-ce un oi - seau bleu,
poco crescendo
più cresc.
mf
Est-ce un bou - quet de fleurs,
f
Ped. (tenuto)
subito p (un peu moins vif)
a tempo
Pour fai - re quel_que tour mi - ra - cu - leux ?
suivez
mf
molto
Vieil es - ca_moteur de cartes, Bat - teurd'o_me - let - tes dans un cha_peau,
Que ca_ches - tu dans la man_che que tu é - car - tes De


ton ha_bit d'o_ri _ peaux ?
Une,
sf
pp
crescendo
p
deux, trois,quatre, houp,houp...
f
molto
Ped. (tenuto)
pp
E _ carquil _ lez vos yeux
et vos doigts po_te_lés
Cen _ dril.
cresc.
pp (rythme de deux mesures)
Con Pedale
_lon,
Pier_rot
ou Riquet à la
Houppe :
mf
ff
crescendo
m.d.
m.g.
sf f (glissando)
p Vite
Le sa_bre de Po_li_chinelle est a _ va_lé.
mf
dimin.
pp

"NOUS VAINCRONS"

Paroles de Sassem LAKHOUTA.
Traduction Russe de H. RODIONOFF.

Mélodie Populaire
Adaptation de
A. KHATCHATOURIANE.

Allegretto alla Marcia

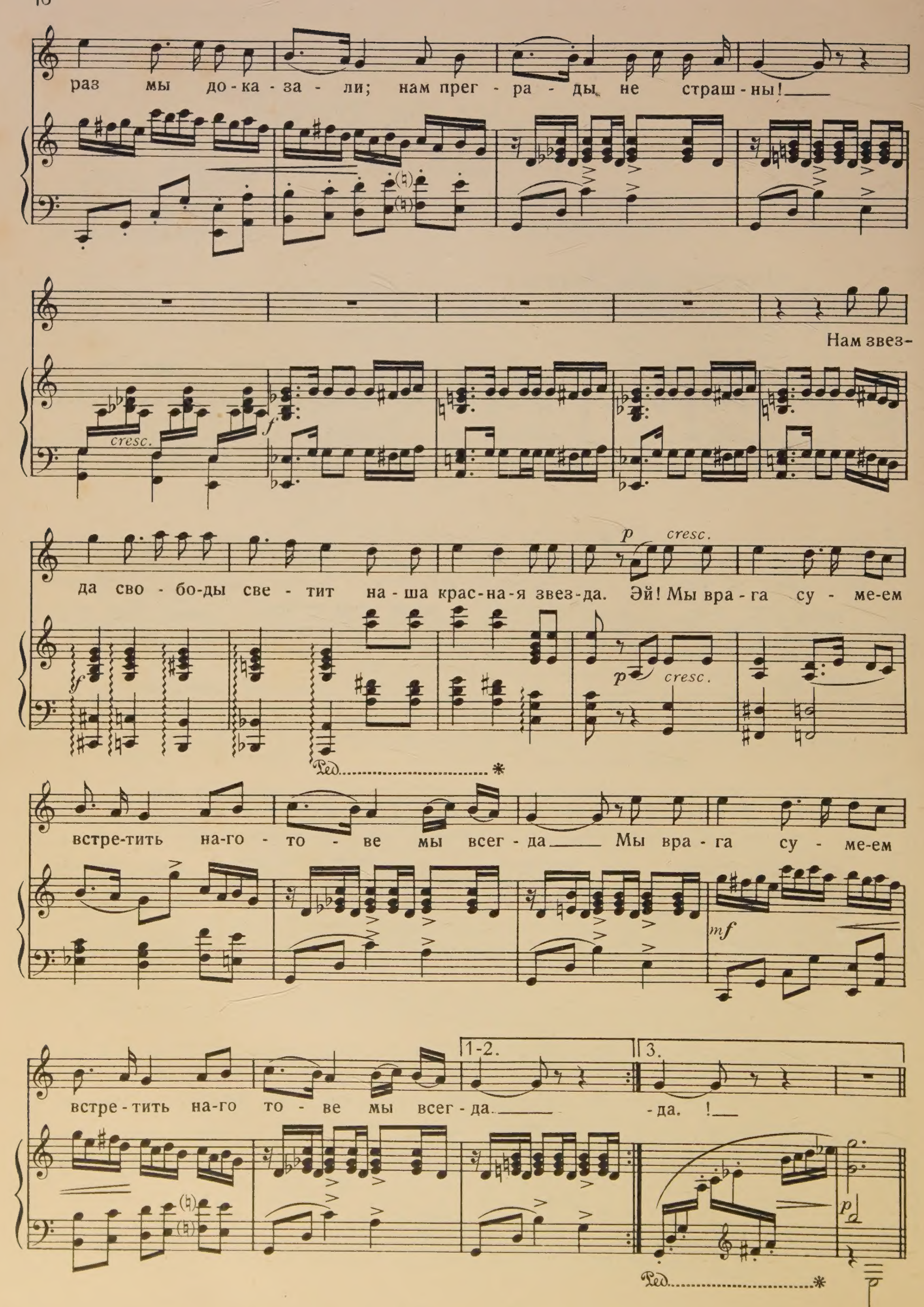
CHANT

PIANO

f *marcato*

f

Мы су - ро - во - ю борь - бо - ю как ме - талл за - ка - ле - ны, Мы всег - да го - то - вы к бо - ю мы у - пор - ны и силь - ны Бо - е - вой со - ветской сталь - ю на по - лях род - ной стра - ны Мно - го


раз мы до-ка-за-ли; нам прег-ра-ды не страш-ны!
cresc.
f
Нам звез-
да сво-бо-ды све-тит на-ша крас-на-я звез-да. Эй! Мы вра-га су-ме-ем
p cresc.
встре-тить на-го-то-ве мы всег-да Мы вра-га су-ме-ем
mf
1-2.
3.
встре-тить на-го то-ве мы всег-да. -да. !
p